دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلّد 32، العدد 1، 2005

التقية في شعر الشريف الرضي والعباس بن الأحنف
دراسة في ضوء الأسلوبية الشعرية المقارنة

إيمان "محمد أمين" خضر الكيلاني*

ملخص

ينطلق هذا البحث من فكرة الأثر الأدبي التي نادت بها الأسلوبية وإعمال حدس المتلقي في استكناه النص واستنطاقه من خلال الأدوات الفنية التي يبني بها الشاعر وعليها إبداعه، بالإضافة إلى الأخذ بمنهج الأسلوبية الشعرية الذي يرفض فكرة "النص المغلق"، و"موت الشاعر" مقابل حياة الناقد،إنها ولادة جديدة للشاعر والناقد في آن، فهو منهج يؤمن بالعلاقة الوثيقة بين شخص الشاعر وبيئته ولكنه ينطلق مع ذلك من لغة النص لا من خارجه، كما لا يكتفي بالتوزيع البنيوي فحسب، وإنما يفسر ويعلل الظاهرة اللغوية من صوت وصرف وتركيب ومعجم وسياق، تفسيراً نفسياً وجمالياً وفقاً لمبدأ الاختيار الرأسي، والتوزيع الأفقي في آن، باعتبار أن مهمة الناقد الأسلوبي ما وراء اللسانيات لا اللسانيات ذاتها،كما ينحو البحث أحياناً نحواً أسلوبياً مقارناً بين الرضي والعباس بن الأحنف وفق ما تثيره لغة كليهما في حدس المتلقي من اكتشاف علاقات أسلوبية بينهما تنبعان من أيديولوجية واحدة متتبعاً السمات الأسلوبية المميزة في النصوص موضع التحليل، "فاللغة حقيقة في كل تركيباتها تنطوي على جانب يتصل بالفكر، وجانب آخر يتصل بالوجدان، وقد يطغى أحدهما على الآخر بحسب الحالة التي يكون عليها المتكلم وحسب الظروف التي تحيط به[1]. ولما كان البحث لسانياً وجمالياً في آن فقد جاءت عناوين الموضوعات في البحث نقدية لا لسانية، لكن منهج تحليلها وتعليلها أسلوبي مساره اللسانيات الحية التي تفكك لتطلق الطاقة الجمالية الخاصة الكامنة في انزياحات الشاعر عن المألوف في البنى والتراكيب التي انتقاها من بين كل خيارات اللغة، وذلك من خلال إبراز تعاضد عناصر اللغة المختلفة من أجل الدلالة الخاصة التي يريد الشاعر أن يوصلها إلى الخاصة وربما إلى خاصة الخاصة. فهو بحث تطبيقي ينأى عن التنظير ما أمكن ويولي عنايته للتطبيق؛ "إذ إن فهم النص الأدبي يتأتى بإدراك التلاحم الداخلي فيه؛ ولذا فإن النص كله يجب أن يوضع تحت مظلة التفسير والشرح، وأن يتركز هذا التفسير على إدراك التراكيب الدالة الشاملة ونمطية هذه التراكيب وسياقاتها الإيحائية، وكل ذلك من خلال تصنيفات لا تبتعد عن النص إلا بمقدار ما تعود إليه، وأن تكون الصياغة وسيلة النفاذ الأساسية إلى أعماق كل هذه الأبعاد."[2]

فالبحث يفضي إلى استكشاف علاقة خفية بين الرضي والعباس بن الأحنف من جهة وبين فكر كليهما، ويخلص إلى أن مبدأ التقية الذي تؤمن به الشيعة- فرض لغة رمزية خاصة استخدمها الشاعران، فجاء شعرهما ملفعاً بالغموض، وكان دور الناقد اللساني استعمال حدسه في استكناه الدلالة المترتبة عليه دون تقيد بعدد من الصفحات مسبق وإنما جاء البحث وفق ما فرضته النصوص من موطن الدراسة بين معطيات أسلوبية خاصة، فهو بحث يحاول استجلاء العلاقة بين الفكر واللغة.

الكلمات الدالة: الأسلوبية، الأسلوبية الشعرية، التقية.

منهج البحث

قد يبدأ النقد الأسلوبي بتذوق النص الأدبي وأثره في المتلقي ليدفعه استشعاره بجماله إلى تحليله لغوياً وتركيبياً باحثاً عن علة إعجابه به، فكأن المنطلق سؤال مفاده: لماذا أعجبني النص؟

وقد يبدأ النقد بالعكس وهو أن يجد المرء نفسه مضطراً إلى النظر في النص الأدبي فيعيد قراءته مرة تلو المرة باحثاً عن الانزياحات الخاصة فيه محللاً ومعللاً ليصل بالعلم إلى الفهم، ومن المبنى إلى الدلالة، فتحصل لذة الإحساس بالجمال ويرقى الذوق بالتجربة، وكأن المنطلق سؤال مفاده:أين الجديد الطريف الخارق للعادة الذي يمكن أن يخلق الإعجاب في النفس؟

وهذا البحث ينطلق من النمط الأول حيث منبعه الإحساس بجمال النص والتواصل روحاً مع الشاعر، وهدفه دائماً

---

* قسم اللغة العربية، الجامعة الهاشمية، الزرقاء، الأردن. تاريخ استلام البحث 2004/1/5، وتاريخ قبوله 2004/7/15.

السؤال عن العلة؛ إذ يعمل حدس اللساني المتمرس في فهم الظاهرة وامتدادها في لغة الشاعر وسلوكه وحياته أحياناً؛ لذلك جاءت عناوين البحث وفق الموضوعات الشعرية لا التوزيعات البنيوية أو الأسلوبية الجاهزة التي قد تفرض عليه فرضاً، غير أن التحليل لساني أسلوبي تطبيقي وفق الأسلوبية الشعرية التي تنطلق من أدبية النص وتستكنه جمالياته،فهي "تعنى بالجانب العاطفي في الظاهرة اللغوية أو ما يسميه ج.كوهين (J._Cohen) "الانتهاك" خروجاً على النمط اللغوي العقلاني الخالص، وتحاول قدر جهدها استكشاف الكثافة الشعورية التي يتلون بها الخطاب"[3]، فمن ذلك رصد ظاهرة التكرار في نص أدبي ما، أو في كل شعر الشاعر، أو لدى أكثر من شاعر متعاصرين أو متلاحقين، "فقد يكون المراد ظاهرة أسلوبية وتكرارها بشكل ملحوظ، ذا دلالة هامة وخطيرة في النص أو عند أديب، مع الأخذ في عين الاعتبار أن تكون هذه الإحصاءات متجاورة مع ما يتضح في العمل المدروس من خصائص أو ملاحظات أخرى لا يمكن ضبطها تحت أي إحصاء."[4]

وإذا كان الفضل في نشأة النقد البنيوي وعلى إثره الأسلوبي يعود إلى دي سوسير الذي قال بالعلاقات الرأسية والأفقية،ونادى بدراسة اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها فإن "...شارل بالي اتخذ طريقاً مستقلاً فاق فيه دي سوسير، لأنه يدرس الطرائق التي يتحول بها النظام اللغوي العام إلى أسلوب خاص، وتتجلى طريقته في اعتبار جميع الخصائص الحية للغة انحرافات Deviations عن القاعدة..."[5]

"ويعمل العقل على اكتشاف النسق الذي ينظم بنية الثقافة الإنسانية، وهو نسق خفي، يجهد الباحث لاختراق السطح الخارجي للوصول إليه، ويحتاج في ذلك إلى قدرات عقلية متميزة،تسندها خبرة عميقة بالكون والحياة وقوانينهما."[6]

ولا يأخذ البحث بما يسمى "لغة النقد الجديدة" التي روج لها الناقد الفرنسي المعاصر رولان بارت Roland Barthes والتي دعا فيها إلى تحطيم المستوى الأفقي القائم على الألفاظ المتجاورة وعلاقاتها التركيبية، وأبقى على علاقاتها في مستواها الرأسي Paradigmatic، وإنما يميل إلى الاهتمام ببنية النص كاملة التي لا يمكن أن تشكل كلاً وهوية إلا بنسيجها سداة ولحمة معاً وهو ما ذهب إليه الجرجاني في حديثه عن النظم، وهو ماتبناه أيضاً "البنيويون التكوينيون Genetic Structuralism، من أمثال لوسيان جولدمان، فقد حاولوا أن يجمعوا بين آراء الفريقين؛ فرأوا أن الشكل الفني بكل أنساقه ليس غاية في ذاته، ولكنه وسيلة إلى الكشف عن الإنسان داخل النظام الذي يبتدعه النص الأدبي. ولعل الدكتورة يمنى العيد من أشد المتحمسين لمثل هذا الاتجاه، الذي تعتبر جوليا كريستيفا C. Krestiva من أكبر الممثلين له في أوروبا."[7]

وتكمن قيمة هذا الاتجاه الأسلوبي البنيوي في أنه وليد عصر الاختراعات المعقدة، وتحكم التفكير العلمي في مناحي الحياة، وهو محاولة لعلمنة النقد الأدبي، أي جعله يستخدم القوانين العلمية على نحو صارم كما يكتسب تلك القوانين من كونه قادراً على تقديم طرائق عديدة لتحليل النص الأدبي.

"وإذا كانت وظيفة العالم اللغوي – عند بالي – هي البحث عن القوانين اللغوية التي تحكم عملية الاختيار فإن وظيفة المحلل الأسلوبي قد تطورت على أيدي تلاميذه لتصبح أكثر خصوصية فتغدو البحث عن القوانين الجمالية التي تحكم عملية الإبداع الأدبي"[8]. ولذلك تطرح الأسلوبية دائماً سؤالاً يبدأ بـ"لماذا؟" أي: لماذا اختار الشاعر كذا ولم يختر كذا صوتاً وتركيباً ولفظاً وصرفاً وإيقاعاً؟ إن الناقد الأسلوبي ينطلق في نقده باستحضار كل الخيارات اللغوية الممكنة التي تسمح بها نواميس اللغة والمتقاربة عموماً أو المتضادة التي يوحي بها النص، كما يفترض أن اختيار المبدع لها دون غيرها مقصود تفرضه حساسيته المرهفة ومعرفته الخاصة بالفروق الخفية بينه ترادفاً أو تضاداً أو تكاملاً أو تنامياً أو غير ذلك.

هذه نتيجة طبيعية وحتمية؛ لأنك عندما تبحث عن قانون الاختيار، أنت تبحث عن قيمة جمالية استدعت هذا الخيار من خيارات اللغة دون غيره، فهي ستصل إلى البلاغة لا بوصفها علماً جامداً بل بوصفها قيمة جمالية لتركيب أو قالب بلاغي.

إن بالي مهد الطريق أمام الناقدين بعده باتجاه الأسلوبية بمن فيهم تلامذته "من أمثال ماروزو Marouzeau وكريسو Cressot - لدراسة الأسلوب الأدبي؛ لأن الأسلوبية نشأت - كعلم -من خلال البحث عن الطرائق الخاصة للمتكلم في بناء الجمل والربط بينها، والصيغ المستعملة، واختيار أدوات لغوية معينة دون غيرها"[9].

وخطا تودروف Tzvetan Todrov بالنقد البنيوي خطوة حاسمة نحو شعرية النص الأدبي من خلال كشفه عن نواميس الخطاب، في شبكة دلالاته اللفظية، والنحوية، والإيقاعية، ونوعية علاقته بالعلم، عبر الإشارات اللغوية. يقول في كتابه "ما هي البنيوية؟" "إنها علم يهتم بهذه الخصوصية المجردة التي تشكل تفرد الحدث الأدبي، أي: الأدبية[10]، ويكون تودروف، بذلك، قد جاوز حدود الأسلوبية في دوائرها اللغوية التي تتعامل مع الألفاظ من حيث علاقتها ببعضها، وامتدت شعريته لتظفر بنصيبها في البحث عن علاقة الألفاظ والتركيبات بالسياق العام وعلاقته بالعالم الخارجي والظروف القادرة على تفسير تلك التركيبات اللغوية.[11] إن قول بارت بموت المؤلف وعلمنة الحضارة الغربية ولدت لدى بعض الباحثين شكاً مفاده أن موت المؤلف فكرة موازية لموت الإله في الفكر الشيوعي، ولعزل الإله عن الحياة في الغرب الرأسمالي،خاصة ان كثيراً من البنيويين من يهود العالم وبعض البنيويين العرب الأوائل هم من الشيوعيين، وهو ربط متجن مبالغ فيه؛ فعلمنة الأسلوبية تعني فصلها عن الانطباعية أو العبثية وعن أي شيء يفرض على النص من خارجه دون أن ينبع من داخله، تمهيداً لتحويل النقد من مزاجي مزيف إلى علم أو شبيه بالعلم التطبيقي، يخضع لأصول علمية صارمة مستخلصة بالتجربة اللغوية لامفروضة عليه من خارجه، بل إن الأسلوبية برأيي هي الطريق الوحيد لفهم ثقافتنا العربية الموروثة ولاستكناه الإعجاز القرآني والوقوف على حدود دلالاته الخاصة لا التقريبية بعيداً عن الانطباعية غير المبررة؛ لأنها وحدها تنبني على أسس تفسيرية علمية باستنطاق لغة النص نفسه.

ثم إن عزل النص عن المؤلف والقول بموته كان تجربة في حلقة تطور النقد اللساني الحاد الذي ينحو نحو العلوم التجريبية المجردة - ما لبثت أن تراجعت، بل إن بارت نفسه تراجع عنها؛ إذ يقول: "إن مقاربة نقدية لمؤلفاتي، وفق تسلسلها الزمني، تعطي صورة صادقة عن الانعطافات والتحولات التي طرأت على مسيرتي الفكرية، حيث تحررت رويداً رويداً من مواصفات "العالم" الذي يغربل الآثار الأدبية وفق تصنيفات جاهزة سلفاً من دون أن يأخذ بعين الاعتبار خصوصية كل أثر وديناميته الداخلية"[12].

ومن الضروري أن نؤكد حقيقةً قد تُجنبنا الخلط في أفكارنا التقليدية، وهي أن النشاط البنيوي لا يصدر عن تخطيط سابق ولا مدرسة أو حركة ذات توجه ايديولوجي مفروض من خارج النص، وإنما هو نشاط عقلي يقوم على تفكيك الظاهرة المدروسة إلى عناصرها الأولية وإعادة تركيبها على نحو يقف فيه على القواعد التي تتحكم في وظائف العناصر المكونة. ويتم ذلك في عمليتين. أولاهما تهدف إلى العثور على مواطن التحول التي طرأت على تلك العناصر وانعكاس ذلك على الدلالات الجديدة التي اكتسبتها. أما الأخرى فإنها تعمل على اكتشاف القواعد التي تتلاحم بمقتضاها تلك العناصر. "وتتأسس على أرضية النشاط العقلي قوانين تنظم النشاط الإبداعي وتنفي عنه صفة الفوضى واعتباطية الصدفة"[13].

ومن هنا" صارت الأحكام غير المدعومة والأقوال الذوقية المجردة والأمور المفضلة شيئاً غير مقبول. فلابد من دعمها بالإشارات النصية الصحيحة والتحليل الدقيق".[14]

إن هذا البحث يهتم بالجانب النفسي والسلوكي والقيمة الجمالية والتاريخية للنص والمؤلف معاً، ويحاول أن يبعث الشاعر من جديد كما يبعث الروح في الناقد، فيتعايشان ويمتزجان بروح واحدة تبعثها طقوس اللغة الممتدة؛ فالشاعر هو الذي يوحي بلغته الخاصة للناقد بالرؤى فيحييه، وبالمقابل فإن الناقد ينبه إلى مبعث الوحي في نص الشاعر فيحييه ويخلده ويجدده؛ إذ "هناك هوة واسعة لا يمكن عبورها بين استعمال اللغة عند الفرد في ظروف عامة مشتركة مفروضة على جماعة لغوية كاملة واستعمالها عند شاعر أو روائي أو خطيب"[15]؛ لأن الأديب "يقوم باستعمال طوعي وواع للغة... وهو ثانياً، وفوق كل شيء، يستعمل اللغة بقصد جمالي، ويناضل من أجل إبداع للجمال بواسطة الكلمات كما يفعل الرسام بالألوان، والموسيقي بالموسيقى".[16]

و"لن تكون الأسلوبيات جزءاً من البحث الأدبي إلا إذا كان الاهتمام الجمالي أساسياً. وستكون جزءاً هاماً لأن في قدرة المناهج الأسلوبية وحدها أن تعرف الخصائص النوعية للعمل الأدبي".[17] كما يقارن البحث بين ظواهر أسلوبية لدى الرضي وامتداداتها في شعره، وعند غيره من معاصريه وسابقيه، وهو منهج طبقه نقاد حلقة براغ البنيوية، حيث

درسوا " علاقة الكتابة بغيرها من مؤلفات الكاتب ذاته ومؤلفات غيره المعاصرة أو السابقة أو اللاحقة. وعلى ذلك فإنهم عنوا بخصوصية اللغة الشعرية The Poetic Language، باعتبارها مختلفة عن اللغة العادية The Standard Language، كما أكدوا أن سماتها ليست ثابتة فيها، بل مرتبطة بوظائفها التي تجذب الانتباه إلى تركيبها الذاتي."[18]

ومن هذا المنطلق، الذي يربط بين اللغوية والشعرية، أفاد النقاد من مقولتي البنية السطحية Suface Structure والبنية العميقة Deep Structure لتشومسكي، اللسانيتين، فقد حاول النقاد الذين تلقفوا نظرية تشومسكي أن يطبقوها على الدراسة النصية مع أنه لما تحدث عن عناصر التحويل وهي الزيادة والحذف والتنغيم والإحلال والتبعية، تحدث عنها باعتبارها وسائل لتحويل الجملة من صورتها الذهنية الواحدة في الدماغ إلى جملة منطوقة، ولايهتم بالقيمة الدلالية الخاصة لأي منها فهي عنده مجرد وسائل لتحويل الجملة من ذهنية إلى منطوقة فحسب،على عكس الجرجاني الذي أشار بدقة ووعي إلى أن ترتيب الجملة المنطوقة يكون وفقاً لترتيب المعنى في النفس يكون الاختيار الأفقي،أما حين تترتب الأصوات في الكلمة فإنها تكون عادة موروثة وإن كانت في أصل وضعها اعتباطية لكنها فيما بعد صارت عرفاً اجتماعياً قاهراً؛ إذ يقول: "ومما يجب إحكامه بعقب هذا الفصل الفرق بين قولنا حروف منظومة وكلم منظومة. ذلك أن نظم الحروف هو تواليها في النطق فقط وليس نظمها بمقتضى عن معنى ولا الناظم لها بمقتفٍ في ذلك رسماً من العقل اقتضى أن يتحرى في نظمه لها ما تحراه. فلو أن واضع اللغة كان قد قال "ربض" مكان "ضرب" لما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد. وأما نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك لأنك تقتضي في نظمها آثار المعاني وترتبها على حسب ترتيب المعاني في النفس، فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق. وكذلك كان عندهم نظيراً للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتحبير وما أشبه ذلك مما يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض حتى يكون لوضع كلٍ حيث وضع علة تقتضي كونه هناك حتى لو وضع في مكان غيره لم يصح. والفائدة في معرفة هذا الفرق أنك إذا عرفته عرفت أن ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها عل الوجه الذي اقتضاه العقل... وكل ما يقصد به التصوير، وبعد أن كنا لا نشك في أن لاحال للفظة مع صاحبتها تعتبر إذا أنت عزلت دلالتهما جانباً. وأي مساغ للشك في أن الألفاظ لا تستحق من حيث هي ألفاظ أن تنظم على وجه دون وجه، ولو فرضنا أن تنخلع من هذه الألفاظ التي هي لغـات دلالتُها لنا كان شيء منها أحق بالتقديم من شيء ولا يتصور أن يجب فيها ترتيب ونظم."[19]

وتبعه في ذلك خليل عمايرة الذي رصد أنماطاً مألوفة للجملة العربية البسيطة المنطوقة والتي توافق بساطتها معنى في الذهن،ولا يتعامل مطلقاً مع الجملة الذهنية، ثم حدد عناصر خمسة إن دخلت على الجملة النواة المنطوقة حولتها من بابها إلى باب آخر، من بسيطة محايدة إلى عميقة ذات دلالة خاصة وهذه العناصر هي: الزيادة، والحذف، والترتيب، والتنغيم، والحركة الإعرابية،[20] فقد استطاعت توليدية خليل عمايرة أن تضبط قواعد التوليد والتحويل وأن تحددها، وهو ما أخفقت به توليدية تشومسكي ومن جاء بعده ممن حاولوا أن يطبقوا نظريته نقدياً، هذا ما يذكره صراحة جورج مونييه معللاً ذلك قائلاً: "والأسباب بسيطة. هناك دائماً استحالة الرد بإجابة دقيقة على السؤال الأساسي التالي: هناك تغير،تحول،انزياح،بالنسبة لماذا بالضبط ؟ من الصعب التكلم بطريقة ثابتة عن العلاقات بين دور المرسل والمتلقي. وهناك شك في هدف الأسلوبية نفسه، وفي ميدان تطبيقاتها، وفي رهاناتها."[21]

إن توليدية خليل عمايرة تؤصل بشكل علمي ووصفي لرصد الانزياحات الأفقية في اللغة العربية خاصة، مما يتيح النظر في النص الأدبي بمسبار محايد يؤلف بين المبنى والمعنى، فقد نجحت في تحديد الجملة النواة واقعاً ملموساً في العربية وهو مارآه مونييه مستحيلاً لدى تشومسكي.

- أما الشعرية أو الأدبية، فيقصد بها الوظيفة الشعرية "وأشهر تعريف أعطاه لها جاكبسون هو أنها،كما هو معروف "تسقط مبدأ المساواة في محور الانتقاء على محور التنسيق"وأنها تهدف إلى المرسلة من حيث هي مرسلة".[22]

فالبحث يحاول أن يطبق الأسلوبية أكثر مما ينظر لها

باعتبارها منهجاً بات مستقراً نظرياً وما يفتقر إليه النقد العربي هو تطبيقه، وهو ما تهدف إليه هذه الدراسة،حيث الأسلوبية هي المسبار والمبضع، وهي الكاشفة المستكشفة للرؤى الكامنة في النصوص.

العباس بن الأحنف والشريف الرضي، كلاهما عاش الاغتراب الذي ألهبه غياب المحبوبة، هذا الغياب الذي فجر براكين الدم والدمع في قلب المتيم، وحيث إن باعث الألم واحد جازت المقارنة بينهما في محاولة للولوج إلى نفس كل منهما، والغوص في متاهاتها وجنانها، في آهاتها وورودها، اعتماداً على بوح الخاطر الذي يجسده الشعر، والخطوط العريضة في حياة كل منهما.

نسب العباس بن الأحنف

العباس بن الأحنف بن حباب بن كلدة من بني عدي بن حنيفة... وكان حاجب بن مدامة عم العباس من رجال الدولة... وكان العباس شاعراً غزلاً ظريفاً مطبوعاً من شعراء الدولة العباسية.[23]

نسب الشريف الرضي

من أحفاد الحسين، وهو أبو الحسن، الشريف الأجل، الملقب بالرضي، ذو الحسبين محمد بن الحسين بن موسى بن إبراهيم بن موسى الكاظم بن جعفر الصادق بن محمد المعروف بالموسوي الباقر بن علي بن زين العابدين بن الحسين بن علي بن أبي طالب.[24]

وقد كان لهذا النسب، بالإضافة إلى الاختلاف في العصر أثر بالغٌ في طبيعة شعرهما؛ إذ كان لنسب الشريف الرضي سليل الأسرة العلوية دوره الفاعل في ظهور مذهبه الشيعي والتصريح به؛ إذ له شيعة تحميه ولا يستطيع الخلفاء العباسيون أو السلاطين البويهيون قتله بتلك السهولة التي كان من الممكن أن يقتل بها الأحنف ذلك العربي الذي ينتمي إلى قبيلة متواضعة من قبائل العرب، وهو تابع للشيعة وشتان بين سلطة التابع والمتبوع، هذا من حيث النسب والحسب، أما العصر فقد كان العامل الثاني الذي تحكم في طبيعة شعر كل منهما، وتذكر المصادر سنة وفاة الأحنف وتختلف فيها، في حين لا تذكر سنة مولده، فيذكر ابن الأثير أنه توفي سنة 188هـ[25] في حين يذكر صاحب الوفيات أنه توفي سنة 192هـ[26] أي انه عاش في العصر الذهبي للدولة العباسية، حيث كانت تتمتع الأسرة الحاكمة بسلطتها الكاملة وقوتها التي تقبض على زمام الحكم، وتخنق بيدها الفولاذية أي حركة معادية، مما جعل تلكم الدعوات المعادية تتخذ سبيلها بتكتم شديد وحذر.

أما الشريف الرضي فعاش ما بين 359 و406هـ[27] أي في فترة شلل قوة الخلافة العباسية، وتسيب الحكم، والمجاعة والفوضى في عصر الفتن الدامية، عصر الساسانية السافرة عن شعوبيتها مما جعل الشريف وغيره من أصحاب القضايا المصيرية من الفئات المختلفة والمذاهب يصرحون أكثر مما يلمحون إذ وصلت الدولة إلى ضعف شديد وكادت أمجاد المسلمين العريقة تمحى، فلم يعد هناك من سبيل إلا التصريح خاصة ان الفرق المعادية سواء كانت دينية أو سياسية كانت قد نضجت وحان وقت الثورة، بعد بيات وتدبير استغرق العصرين الأموي، والعباسي الأول، وأوشك التنور أن يفـور.

كان لا بد للواقع من أن يصبغ الفن، صوت الطرب بلونه، وحيث إن تاريخ آل البيت مثقل بالدم والدمع ظهر ذلك في شعر الشريف الرضي صراحة، في حين كان غزيراً في شعر العباس بن الأحنف إلا أنه جاء تلميحاً من حيث الفكرة والمذهب، أما من حيث الصبغة فلون الفجيعة بادٍ فيه، ومن الظواهر الشعرية المشتركة التي تلحظ بشكل واضح في شعر الشيعة:

التقية والمحبوبة

لعل مبدأ التقية الذي آمنت به فرق من الشيعة هو الذي غاف شعر العباس بن الأحنف كله، في حين غاف جزءاً من شعر الرضي.

وقد اتخذت الشيعة الإمامية من التقية سبيلاً في علاقاتها مع الحكام، أمويين وعباسيين، ورغم أن سكوت الأئمة الذين سبقوا الصادق وعدم خروجهم على السلطة يمكن أن نعده تقية منهم إلا أن أكثر الأقوال في التقية ترد عن الصادق وهو القائل: التقية من ديني ودين آبائي "ولا دين لمن لا تقية له".[28]

ويذكر الكليني أن الصادق أوصى شيعته بالتقية بقوله لهم:

"وعليكم بمجاملة أهل الباطل وتحملوا الضيم منهم، دينوا فيما بينكم وبينهم إذا أنتم جالستموهم وخالطتموهم ونازعتموهم الكلام، فإنه لا بد لكم من مجالستهم ومخالطتهم ومنازعتهم الكلام بالتقية التي أمركم الله أن تأخذوا بها فيما بينكم فإن ابتليتم بذلك منهم سيؤذونكم"[29]، وكان الصادق نفسه يتقي كل ما من شأنه أن يثير السلطة العباسية عليه، فقد روي "أن سفيان الثوري استأذن في الدخول على الصادق فلما دخل عليه قال له: يا سفيان إنك رجل يطلبك السلطان، وأنا أتقي السلطان، قم فاخرج غير مطرود"[30].

ومن الطريف أن العباس بن الأحنف يذكر مثل هذه الحادثة في معرض عتابه لمحبوبته في مطلع القصيدة فيقول:[31]

ردتْ عليّ هديةً لو أنهـــــا
بعثت إلي بمثلها لـــــم أردد
وتقولُ اني قد تركتُ غوايتـي
فاذهب لشأنك راشداً لم تُطْرد

فاللفظة والصيغة متقاربتان جداً بين الرواية التاريخية عن الصادق رضي الله عنه وبين مقولة "فوز" له: "فاذهب لشأنك راشداً لم تطرد"؛ فالأمر بالخروج قابله الأمر بالذهاب "راشداً" (حال)، وأنه على المودة والتلاطف في الأمر بالذهاب، وغير مطرود قابله "لم تطرد".

فيبدو أنه حين كان يتسرب الشك إلى الجماعة من الشيعة كانوا يتخلون عن بعض الأفراد إذا أحسوا أن ثمة خطورة تفضح سرهم بمعرفتهم، ولعل في البيتين السابقين ما يشير إلى أن ابن الأحنف كان من الشيعة الإمامية، ولعل السبب الذي دعاهم إلى تركه وفصله عن جماعتهم اتصاله بالخليفة المهدي، والرشيد، فالعين عليه وعليهم دائماً، أو لأنهم خشوا أن يبيعهم، فكان مضطراً دائماً لتأكيد ولائه لهم، مظهراً تضحياته في سبيل الحفاظ على "فوز" التي تمثل جماعته من الشيعة بقوله في القصيدة السابقة ذاتها:

إني لأجحد حبكُم وأُســــــره
والدمع معترف به لم يجحـــد
الدمع يشهد أنني لك عاشـــق
والناس قد علموا وإن لم يشْهد

فلئن رددت رسالتي وشَتَمتنـي
فلطالما ناديتني يا سيــــدي
أيام يرصدني أخوك بسيفـــه
والسيفُ يمنعني وتمنعه يـــدي

يبدأ تأكيد جحوده حب المخاطبين بمؤكدين "إن" "ولام المؤكدة" وتكثر الأفعال في النص مما يشيع الحركة في النص، ويتقدم الفاعل على الفعل: الدمع يشهد، الناس قد علموا،ويستخدم أفعالاً مضارعة، وماضية لأنه ينتقد ليوضح موقفين في الحاضر وفي الماضي وهو رسم لواقعين متضاربين مرتبطين بأحداث متضاربة بين الحاضر والماضي؛ لأنه يحدد موقفين: موقفها، وموقفهم، وموقفه وموقف الناس، ففي الوقت الذي يراه الحب أخفاه في فؤاده،وليس هذا فحسب؛ بل جحده والجحود شدة الإنكار وإظهار النكران على الرغم من أن الدمع تلك الشعيرة الشيعية يفضحه، لكنه ربما كان رمزاً غير مفهوم لغيرهن آنذاك، وأخو المحبوبة هو أخو العلوية لأن بني العباس إخوان بني علي، وهو في عقر دارهم وتحت سيوفهم، لكن الذي يمنعهم من قتله يده التي يتقي بها، فالتقية هي التي تحميه.

وهنا ينبغي البحث في من هي فوز؟

شخصية فوز

يأخذ بعض الباحثين المحدثين بظاهر شعر العباس، فيرون أن فوزاً شخصية حقيقية واقعية لا مجال للشك عندهم في أنها حجازية من مدينة يثرب، وتنتمي إلى بني هاشم استشهاداً بشعر الشاعر نفسه.[32]

واعتمد المحدثون برأيهم هذا على آراء القدماء؛ إذ قالوا: كان العباس شاعراً غزلاً ظريفاً مطبوعاً من شعراء الدولة العباسية، وله مذهب حسن ولديباجة شعره رونق، ولمعانيه عذوبة ولطف، ولم يكن يتجاوز الغزل إلى مديح أو هجاء، ولا يتصرف في شيء من هذه المعاني... (قال أبو العباس المبرد في كتاب الروضة)... كان العباس من الظرفاء، ولم يكن من الخلفاء، وكان غزلاً ولم يكن فاسقاً، وكان ظاهر النعمة، ملوكي المذهب، شديد النزق وذاك بين في شعره، وكان قصده الغزل، وشغله النسيب وكان حلواً مقبولاً غزلاً، غزير الفكر، واسع الكلام كثير التصرف في الغزل وحده،

ولم يكن هجاء ولا مداحاً.[33]

والعجيب أن يكون الأحنف قريباً إلى المهدي وإلى الرشيد يرثي جارية من جواري الرشيد إذا ماتت فيطرب له، ويقول شعراً على لسان الرشيد إذا غضبت منه إحدى جواريه، ثم لا يمدح الخليفة.

هذا مما يجعل المرء يتجه إلى أن قلبه وقريحته الشعرية لم تكن لتجود إلا لمذهب واحد ولمحبوبة واحدة، ولم يكن رثاؤه للجواري وقوله الشعر على لسان الرشيد، على قلته، إلا نمطاً من أنماط التقية التي آمن بها.

ففوز لم تكن امرأة حقيقية عادية وإنما اسم وهمي أطلقه الشاعر لينفس به عن نفسه، وليكون رمزاً يفهمه فقط هو وجماعته.

يقول:[34]

كتَمتُ اسمها كتْمان من صار عرضةً
وحـاذَر أن يفشـو مبيـح المسمع
فَسميتُها فَوزاً ولو بحـتُ باسمهـا
لسميتُ باسـم هـائل الذكـر أشنع

ففوز اسم وهمي اختلقه الشاعر "سميتها" ليتقي شر ذكرها، ويشير إلى هذا "كتم" و"كتمان" و"حاذر" و"بحت" فشخصية المحبوبة خطيرة إذا باح بها فقد باح بسر خطير، يعاقب عليه، فاسمها "هائل الذكر" ليس بشنيع فحسب؛ بل "أشنع" على وزن "أفعل" على السلطة، ففوز رمز لمذهب تحاربه السلطة القائمة، ولذلك يتكتم الشاعر ويحذر، والحذر لا يكون إلا من خطر، وعلى هذا لا يكون الشاعر استعار اسم فتاة لفتاته الحقيقية خوفاً مما لا يحمد لأنها سليلة الدوحة الهاشمية فحسب.[35] فالهاشمية قد تكون صفة مشتركة بين المحبوبة العادية، والمذهب العلوي، على اعتبار أن العلوية يعودون إلى محمد - صلى الله عليه وسلم - وعلي، فهي في أصلها هاشمية المنشأ والنسب، ويقول في موطن آخر:[36]

هذا كتاب بدمع عينـي
أَ أملاه قلبي على بنانـي
إلى حبيب كَنيتُ عنـه
أَجل ذكر اسمه لسانـي
قد كنتُ أَطوي هواه عنـدي
مذ كنتُ في سالف الزمـان
قَبحتُ إذْ طال بي بلائـي
ولم يكن لي به يـدان

ويلحظ أن العباس دائماً يتحدث بضمير المفرد في موضع حديثه عن محبوبته فلا شك أنه يعاني الوحدة ويتكتم، فغالباً طرفا الخطاب "أنا" و"أنت" كما في الأبيات السابقة، وأحياناً يظهر طرف ثالث "هم" الوشاة والعذال.

والشاعر واع إلى توجيه الناس لشعره، وأخذه على ظاهره، ويشير إلى أنه لا يقصد هذا الظاهر فينقض أقوال النقاد فيه من أنه شاعر غزل فقط، فيقول:[37]

وأصبحتُ منسوباً إلى العشق كلما
ذُكرتُ وما يدرون من أنا عاشق

"ومنسوباً" تشير إلى تشكيك في صحة ما ينسبونه إليه، على شيوعه عندهم ورجحانه؛ إذ هذا شأنهم "كلما ذكرت"، والدراية معرفة الأمور على وجه الدقة والحقيقة ولذاك هم "ما يدرون" ولم يستعمل "أعشق" وإنما استعمل "من أنا عاشق" لأن اسم الفاعل "عاشق" يحمل دلالة ثبات صفة العشق فيه ماضياً، واستمرارها مستقبلاً، بينما قد يدل الفعل المضارع "أعشق" على حالة الحدث زمن التكلم لكنه لا يؤكد حتمية استمراره مستقبلاً، كما ان استعمال هذا التعبير المفتتح بـ "من" المستفهمة عن المجهول، ثم الجملة الاسمية المبتدئة بـ "أنا" أعطى أهمية خاصة لطرفي العلاقة، "المعشوق المجهول" و"أنا" الذي استقرت فيه صفة العشق ونسبت إليه، وكأن موضع عنايتهم أن يعرفوا طرفي العلاقة على وجه الصحة، كما ان توالي الاثنين "من، أنا" تركيب فرضـه السياق النفسي، ليعكس معنى القرب النفسي والتوحد بين الاثنين مع التكتم.

فكأنه يهزأ بتوجيههم هذا، وعدم معرفتهم بحقيقة عشقه، فهو ليس لامرأة من لحم ودم، وإنما لفئة آل البيت وشيعتهم، وليس اسم فوز إلا تقية أخذاً بمبدئهم الأصيل في التكتم والتستر، يقول:[38]

عيون العائدات تَراك دونـي
فيا حسدي لعينَي من يـراك
أُريدك بالكـلام فأتقيهـم
فأعمد بالكلام إلى سـواك

وأُكْثر فيهم ضحكي ليخْفي
فسني ضاحك والقلب باك

فهذا المبدأ الأصيل حي في ذهن الشاعر، وقد فلت منه بلفظه "فأتقيهم" ويشير إلى هذا من خلال صورة الالتفات إلى غير محبوبه ليحميه، ومن خلال صورة الضحك في السن وهي وسيلة الشعور الواضحة الظاهرة، في حين تكون أداة الشعور الخفية نازفة باكية وهي القلب، فالتقية تغلف ألفاظ الشاعر، وتراكيبه وصوره، وفكرة المخالفة ممتدة مستمرة حتى لقد عرفت بعض الفرق الشيعية بالرافضة، ولم يكن هذا إلا بأمر الجماعة كما يصرح بقوله:[39]

أُمرتُ بكتمان الذي لو أَشَعتُه
فَأظْهرتُه لم يعلم الناس من أعني
ولكن سأُخْفي ما كَتَمتُ تجلداً
وليس لأسرار المحبين كالدفْن
سأسكتُ كي لا يعلم الناس منْطقي
ونسلم من أهل الوشاية والظن

بني الفعل (أُمرت) للمجهول ليتناسب مع الكتمان، وجهل خوفاً منه وعليه، وأبهم المكتوم بالاتيان باسم موصول (الذي) أيضاً مناسبة لسرية الجماعة أو كاتمه، وسرية المبدأ المكتوم، واختار "الكتمان" على وزن "فعلان" ليؤكد المبالغة بالاتصاف بهذه الصفة و"ان" في آخر المصدر تفيد المبالغة بالاتصاف بهذه الصفة على وجه دقيق ومحدد، فقد كان حريصاً في كل شعره على ألا يشم الوشاة رائحة ذلك الذي يكتم، ولا أحسبهم إلا جواسيس السلطة.

و"الوشاية" عادة تكون بذكر حقيقة ونشرها في الناس، والشاعر باستعماله هذه الكلمة يصرح ضمناً بوجود ما يمكن أن يفشى ويكتم، ثم يلحق "الظن" بالوشاية لأنه مترتب عليها ومرتبط بها.

ولأنه شاعر، والشاعر لا يستطيع إلا أن يغرد بمشاعره وينزفها لحناً إذا كانت دامية- أظهرها من حيث لا يعلم الناس ما يعنيه بها، فيحافظ بذا على الاثنتين المتناقضتين، الكتمان والإظهار في الوقت نفسه بلغة مبطنة يمكن أن تؤول بأكثر من معنى وغرض.غير أنه في أثناء ذلك تتفلت من لا وعيه كلمات تفرض وجودها فيما يقول، باعتبار أن اللغة ظاهرة نفسية وأن الفكرة الملحة على الذاكرة لا بد من أن تظهر بشكل ما في شعره؛ إذ ان التفكير في اللغة هو نشاط غير مباشر[40] وهو أعلى درجات التفكير الإنساني تتم فيه العمليات الذهنية في زمن فائق مذهل، ولذلك قد تفرض النفس وجودها من خلال اللغة بناء وتركيباً وصوتاً ومعجماً، وحتى حين يتطلب الأمر كذباً فإنه يفعل في سبيل حمايتها وحماية نفسه أيضاً كما في الفعل (تخاف) و(نفرق) وليست وحدها فحسب، بل الجماعة كلها كما في (أسراركم)، وهذا في قوله:[41]

كذبتُ على نفسي فحدثتُ أنني
سلَوتُ لكيما ينْكروا حين أَصدقُ
وما عن قلى مني ولا عن ملالة
ولكنني أبقي عليك وأُشْفقُ
وما الهجر إلا جنَةٌ لي لَبستُها
أَقيك بها مما نخافُ ونَفْرقُ
عطفتُ على أسراركم فَكَسوتُها
قميصاً من الكتمان لا يتَخَرقُ

في البدء تقفز كلمة "كذبت" التي استدعت "فحدثت أني سلوت"، ثم السبب الذي تتصدره لام العلة "كي" السببية دلالة، ويؤكد "كي" المعللة بـ "ما" وذلك ليختلط هزله بجده وصدقه بكذبه، فليس هذا الحديث عن السلو بصيغته الماضية "سلوت" ليشير إلى التبرؤ من السلو حاضراً عن "قلى" أو "ملالة" بل إنه تضحية بالذات ليس من أجل سعادة المحبوبة بل من أجل حياتها "أبقي عليك" وكأن استمراره في حبه لها سبب لانتهائها، ويستخدم أسلوب الحصر الذي يؤكد نسبة ما قبل "إلا "إلى ما بعدها ونفي ما دون ذلك وهو "جنة لي" للشاعر، وهي بمعنى "علي" لكنها تتحول إلى "لي" للدلالة على التوحد بين الشاعر والمحبوبة أو الجماعة، لذلك هذه الجنة له لبسها وقاية لها "أقيك" لأن انكشافه انكشاف لها، والسبب لا يريد الشاعر أن يعرفه أحد إلا هو، وهو كامن في "مما" فتتيح "ما" الموصولية له جواً من الضبابية والتقية، ونجد التوحد بينهما في "نخاف، نفرق" حيث الإحساس بالخطر والمآل والمصير مشترك بينهما.

وهي ليست بعلاقة حب؛ إذ كل حب عادي غالباً بين اثنين تخفى أسراره، لكن "كم" الجماعة في أسراركم تحول الخطاب من مفردة إلى جماعة ذكور، لتمثل إشارة سميولوجية إلى المقصود والمعني، وما حديث العشق سوى الثوب الذي جسد

فيه الشاعر سلوكه اللغوي ثوباً يستر "أسراراً" كثيرة، وهو ثوب مخالف للمألوف "لا يتخرق"، ليعطيه معنى السماكة والإحكام والقوة والوقاية.

ويبدو أن ابن الأحنف كان عيناً للعلوية، وكان بينه وبينهم رسل وكتب، وهذه ظاهرة يعج بها ديوانه، ولعلهم كانوا يحرمون عليه الاتصال بهم وجهاً لوجه حرصاً على سلامتهم جميعاً.فيقول متابعاً الأبيات السابقة:

وقد زعم الحر ابن نوفل أن ذا
أَصب وأجرى للدموع وأشرقُ

فلعل جريان الدموع يعني بقاء هذه الشعيرة، ويقول في موطن آخر:[42]

أُحرم فيكم ما أقولُ وقــــد
نال به العاشقون من عشقــوا
صرتُ كأني ذبالةٌ نُصبـــَـت
تضيء للناس وهي تحتـــرقُ

فـ"ما أقول" كان سبباً في حرمانه منهم في الوقت الذي "نال به" والباء للاستعانة أو السببية "العاشقون" غيره مكانة عندهم به، ولا بد من أن يصور هذه الصورة المتناقضة فكأنه الذبالة التي تضيء "للناس" اسم جمع ومعرف، و"هي تحترق" ولا شك في أن العلاقة بين العشق والقلق والاحتراق وثيقة،كما تعكس العلاقة بين النور الخافت وسط الظلام المحيق، وهذا أدعى إلى زيادة قيمة الشمعة، والحفاظ عليها، لا التفريط بها.

وقد تكون الصورة مألوفة لنا، غير أن هذه الصورة مبتكرة لدى العباس قد سارت في الناس حتى صارت مثلاً دائراً حياً، فنحن نستعملها اليوم من تلك الصورة التي ابتكرها فانتقلت من الأدب الفصيح لتلج في عاميتنا وفصيحتنا الحديثة.

هذه حاله يذوب كما الذبالة ويتلاشى في سبيل إبقاء العلوية متقدة ينير لهم ولأفرادهم في حين يذوب قلقاً وظمأً، وهذه الصورة تتناسب والدموع والبكاء الذي يصدر عن روح يحترق فيتألم فيتلاشى بحمى الظمأ إلى النور.

ويبدو أنه كلما ألح بالانضمام الفعلي إلى الجماعة ليكون في وسطهم كانوا يمنعونه، حتى وصل إلى حد الفراق، ونفيه عنهم. يقول:[43]

عجبتُ لفوز خَوفَتْني بينهـا
وقد علمتْ أني من البين مشفقُ
لقد سعد الحجاج إذْ كُنْت فيهـم
وحق لهم أن يسعدوا ويوفقـوا
إذا لُمتُها قالتْ: وعيشك إننـا
حراص ولكنا نخافُ ونُشْفــقُ
وإن كُنْتَ مشتاقاً إلى أَن تَزورنا
فنحن إلى ما قُلْتَ من ذاك أَشْوقُ
فما أَنْس ملأشياء لا أنس قولَها:
ألا اخرج بلا زاد فإنك موبـقُ
وقد نَذَرتْ إن سلم اللهُ نَفْسهـا
ونَفْسي لها شهراً تصوم وتَعتقُ
فلما خَرجنا استَعبرتْ وتَنَفسـتْ
وبادرها دمع الهوى يتَرقْـرقُ

والشاعر قد بلغ حبه لجماعته حده الأعلى حتى بات فراقها له عقاباً يخوف به، وليس هو مبعث ألم له فحسب، بل هو "مشفق" وهي درجة أعلى بكثير من الألم يمتزج فيها الخوف واللوعة والذل، والاتصاف بالإشفاق عن صيغة اسم الفاعل يدل على الحركة بما يتضمن من معنى الاستمرار، كما يدل على الاتصاف بفعل الإشفاق؛ لتكون هذه الصفة ألصق به وهو ألصق بها، فيحسد الحجاج الذين كانوا برفقتها، ولو كانت محبوبة عادية لما كان هذا التركيز على ربطها بقيم إسلامية روحية خالصة، فحبه لها حب لله. وحين عاتبها على عدم السماح له بالزيارة كان ردها أن عندها ما عنده من لواعج الشوق، لكن ثمة خطورة في مجيئه، ويبدو أن الشاعر ركب رأسه فزارها فطردته، كما فعل الصادق مع سفيان الثوري، وبالطريقة نفسها. ولأن مجيئه كان خطيراً، ومن الممكن أن يسوقهما معاً إلى حتفهما كان النذر "صيام شهر وعتق رقبة" وهو غالباً ما يكون كفارة لكبيرة من الكبائر، فالنذر جاء معادلاً للحياة التي كان من الممكن أن تذهب بلا ثمن نتيجة تهور في العاطفة، وتبدأ القصيدة بالعجب "عجبت" وهذه اللفظة تشعر بأن موقفها كان مفاجئاً للشاعر لا يتوقعه، وموطن عجبه أن "بينها" صار وسيلة تخويف له، كما أنه استعمل أدوات التوكيد في ثلاثة مواضع، فجاءت "قد" مرتين "ولقد" مرة في هذه القطعة، لشدة توتر الموقف والحاجة من

الشاعر إلى تثبيت بعض المواقف وصورتها في ذهنه لما لها من أهمية لديه، ويلحظ أن الضمائر تتلون في القصيدة تبدأ أولاً بضمير المتكلم المفرد وضمير الغائبة العائدة على فوز، ربما لبعدها مكاناً أو مكانة، بل للاثنين معاً، ثم يتحول ضمير الغائبة إلى مخاطبة، وهو وسط الحجاج، وقد تكون فوز هي زعيم الشيعة من آل البيت في ذاك الحين، وقد تجمع حوله أشياعه فرافقوه في الحج، ثم يتحول ضمير المخاطبة إلى ضمير جماعة المتكلمين من خلال الحوار الخارجي العابر "إننا، حراص، ولكنا، نخاف، نشفق، أن تزورنا، فنحن" وهو يمكن أن يكون من باب استخدام أسلوب العظماء، وقد يكون أيضاً لأن فوزاً جماعة لا فرد، وهو الأرجح، وهي وإن كانت على وئام مع الشاعر إلا أنها أكثر عقلانية منه، وهذا عكس ما هو مألوف، ثم يعود ضمير المفردة الغائبة ليظهر من جديد مقابل ضمير المتكلم، وذلك لأن المسألة تصبح أنا "الشاعر" وهي "الجماعة" لتحديد المواقف.

ثم يعود ضمير المتكلم ليتحول إلى ضمير الجماعة في البيت الأخير "فلما خرجنا" مما يشير إلى أن الشاعر لم يكن وحده، وإنما كان مع جماعة من المتشيعين. ويبدو أن هذه كانت القاضية فحكمت عليه فوز بالفراق والطرد إلى الأبد، لكنه على الرغم من ذلك بقي مخلصاً ومشايعاً لها، وفي قوله: "شايعتها" تصريح بأن فوزاً جماعة الشيعة في قوله:[44]

أَليس بحسبي أَن أبيع كرامـــــةً
بذُل وأَن أعطي المبهرج بالصــرف
ولو أَنصفتني في المودة والهــــوى
رضيتُ ويرضيني أَقَل من النصــف
فيا رب أَلفْ بين قلبي وقلبهـــــــا
لكيلا تعدى بي أمامي ولا خَلْفــــي
ويا رب صبرني على ما أصابنــــي
فأنت الذي تَكفي وأنت الذي تعفــــي
ويا رب عذبها بما بي من الهــــوى
ولا كالذي عذبتَ قارون بالخَســــف
أَصد إذا ما مر بي بعض أهلهــــــا
بوجهي وتأبى المقلتان سوى الـــذرف
يبين لساني عن فُؤادي وربمـــــــا
أسر لساني ما يبوح به طَرفــــــــي
فلو قام خالقُ الله صفاً وأُفْـــــــردتْ
لشايعتُها وحدي وملْتُ عن الصــف

ويتقي الشاعر في هذه القصيدة بلغة العذريين، ليكني عن مذهبه السياسي والديني، ويظهر ذلك من البيت الأول الذي يبدأ بالاستفهام بالنفي الذي يستخدم للدلالة على المحاجة بما يفترض أنه لا يقبل النقض، "وبحسبي" كلمة دالة على كفاية ما بعدها كفاية تامة للبرهنة على صدق المودة، فيعقبها الفعل "أبيع" الذي يفترض أنه يستدعي رخيصاً لكن الشاعر لا ينزاح عنه فحسب، بل يقلبه فيكون المباع أغلى ما يملك "كرامة"، والمشترى كذلك الضد هو أرخص ما يمكن أن يشترى "الذل".وكذلك ينزاح بـ "أعطي" إلى الضد فهو يعطي "المبهرج" وأحسب أن هذه النقطة الأخيرة ذات دلالة واضحة على السلطة والجاه والمال بـ "الصرف" وهو ما انصرف عنه الناس زهداً فيه. فرغم الخسارة الظاهرة في بيعه "بيعته" لا تعوض خسارته بالإنصاف ولو كان بأقل من نصف تلك الخسارة. وفي القرآن الكريم في غير موطن يستخدم رب العزة والجلالة ألفاظ البيع والتجارة للحديث عن الدين والأجر الأخروي؛ لأن المآل واحد هو ربح أو خسارة وإن كانت من نوع آخر، ومن هنا جاءت "بيعة" اسم مرة من البيع مصطلحاً دينياً وسياسياً للدلالة على الولاء لفكر ما، أو لولي ما، وخص اسم المرة بهذا المعنى لأنها ينبغي أن تكون واحدة غير متبدلة في حين البيع قابل للتبديل والتغيير، ويتحول الحديث عن هذه العلاقة المنفصلة إلى دعاء يتصدر القصيدة في ثلاثة أبيات متتالية بـ "يا رب" التي تفتح باباً واسعاً للتنفيس سائلاً الله على طريقة العذريين التأليف بينه وبينها، والتصبر على ابتلائه بها، ذلك أن الدعاء يكون عندما يستنفد كل الوسائل والأسباب، ويشعر باليأس منها جميعاً ويبقى باب وحيد لها، ويصل الأمر به إلى الدعاء عليها بـ "تعذيبها"،ولكن ليس بمعنى العذاب القاضي المهلك؛ لذلك تتصدر "لا" نصف الدعاء "لا كالذي عذبت قارون بالخسف" فهو لا يريد لجماعته الخسف والانتهاء، وتعذيبها عنده هو أن تحس بما يحس، وتتألم بما يألم، لا أن تفنى وتزول، فالشاعر يعيش صراعاً حقيقياً صارخاً بين مذهبه وهواه من جهة وبين ما يظهره من عداء؛ لذلك قال "أصد" عكس ما يريد قلبه، في حين تغلب العاطفة فتذرف عيناه، ولذلك تجد هذا التضاد في سلوك

أعضائه فيبين لسانه أحياناً عما في فؤاده رغم صد وجهه، وقد يملك لسانه فيسر ويكتم، في حين يبوح طرفه، وهو صراع ينتقل ويتحول إلى ردود أفعال خارجة عن سيطرة الشاعر ومن ذلك أنك تجد لسانه في البيت الأخير يبين عن قلبه، فيخرج البيت أقرب إلى التصريح منه إلى التلميح:

فلو قام خلق الله صفاً وأفـ ـردت
لشايعتها وحدي وملت عن الصف

فهو وإن كان يبدي الجفاء إلا أنه لا ينتمي روحاً إلا إليها ولسوف ينصرها ويشايعها وإن وقفت وحدها في وجه خلق الله جميعاً، فكانت هذه غربة أكبر من غربته الأولى، فالغربة الأولى كانت مع الجماعة، أما الآن فغربة تخصه وحده يغص بها ولا يجد من يشاركه فيها، يزداد صراعه مع هواه ونفسه حتى يصل الذروة. يقول:[45]

فلولاك ما زينتُ نفسي بزينـ ـة
ولولاك ما أَلّفْتُ حرفاً إلى حرف
إذا القلب أوما أن يطير صبابـ ـةً
ضربتُ له صدري وأَلْزمتُه كفي
يهم فلولا أَن صدري حجابـ ـه
لطار دراكاً أو تحاملَ بالجـ ـدف
كأن جناحيه إذا هاج شَوقُـ ـ ـه
يدا قينَة هوجاء تَضرب بالـ ـدف
ألا هلْ إلى قلبي سبيلٌ لعلنـ ـي
أُمر جناحيه على القص والنتف
إذا ما ذكرت الهجر للقلب لم يزلْ
يعذبني بالسير طوراً وبالوقـ ـف
يطاوعني حتى إذا قُلْت قد أتـ ـى
وتابعني لا شك مال إلى الصدف
أقاتلُ عن قلبي الهوى فكأننـ ـي
وإياه نزالان في ملتقى الزحـ ـف
لأية حال يستَحل الهوى دمـ ـي
لأعذُره؟ أفٍ لهـ ـذا الهـ ـوى أف
وأقسم ما بي عنه ضعف بحالـ ـة
ولو قد تراءى لي لما كنت استعفي

"ولولا" تفيد امتناعاً لوجود، فقد امتنع عن ترك تأليف حرف إلى حرف لوجودها؛ إذ كاف المخاطبة في "لولاك" سر معرفته بقيمة ذاته، وبالتالي "تزيينها" وهي مبعث شاعريته وإبداعه، بل مبعث كلامه "ربط الحرف بالحرف"؛ لأن تأليفه الحرف إلى الحرف مرتبط بمعنى كبير هو المخاطبة، فالشاعر يبدي التزاماً أدبياً بقضية ما صرف إليها عنايته وفعله بل حتى كلامه.

وبتتبع الحقول الدلالية التي تنتمي إليها بعض ألفاظ هذه القصيدة المتصارعة نجدها تتوزع كالتالي:

موطن الهوى: فؤادي، قلبي، قلبها، القلب، للقلب، قلبي (6 مرات أسندت إلى ضمير المتكلم مقابل مرة واحدة إلى ضمير الغائبة)

الضمائر العائدة على القلب: يطير، ألزمته، حجابه، لطار، تحامل، جناحيه، شوقه، جناحيه، لم يزل، يعذبني، يطاوعني، أتى، تابعني، مال، وإياه (15 مرة)

محصلة الألفاظ الدالة على موطن هوى المتكلم = 6 + 15 = 21 مرة.

أما الموطن الذي يمنع القلب: صدري، صدري، فقد تكرر مرتين.

الحواس المعبرة عن القلب هي:
الرؤية: المقلتان، طرفي، تكررت مرتين.
النطق والبيان: لساني، لساني، تكررت مرتين.
اللمس والمنع: كفي مرة واحدة مقابل: يدا القلب
1 : 2

ألفاظ الحب: المودة، الهوى، الهوى، الهوى، الهوى، 5مرات، واحدة منها هادئة متمثلة في "المودة" وأربع منها جامحة متسلطة "الهوى".

وجاءت مرة واحدة بلفظ "شوقه" مسند إلى الضمير العائد على القلب.

وبتحليل هذا الإحصاء نلحظ ما يلي:

إن سطوة القلب، وهو لب الحواس تتردد على كل الحواس، فالصدر المانع للقلب (العاطفة) أن ينطلق بما فيه يتحرر مرتين لكنه يعجز أمام سطوته، وهذا ما يفسر لنا الصورة الفنية المتنامية التي رسمها الشاعر لحركة الصراع بينه وبين قلبه.

ومن هنا كانت المقلتان تذرفان والطرف يبوح بما في القلب.

أما اللسان فمرة يطيعه، وأخرى يعصيه فيبوح.

أما الكف التي تمثل القوة القادرة على منع القلب من الطيران بعد أن يفلت من قفص الصدر، فهو يذكر مرة واحدة مقابل جناحي القلب مرتين اللذين يتحولان إلى يدي قينة ماهرة في استعمالها بضرب الدف، لا تستطيع العين أن تحدد حركتهما، ولذلك تبقى سلطة القلب الأقوى، فطالت صورة القلب وتنامت لترصد الصراع الدرامي بين الشاعر وقلبه.

أما الهوى وهو الباعث لتحريك القلب فيتكرر بلفظه 4 مرات ومرة بصورة هادئة "مودة " ومرة بصورة متأججة "شوقه"، أما الهوى فكثيراً ما يطلقه العرب على المذهب السياسي، والهوى هو حالة يصل إليها المرء عندما تصبح عاطفته مستقرة ثابتة متأصلة متحكمة في سلوكياته، وهي الحال التي تغلب على الشاعر فتغلبه.

ويلحظ أن كل الحركة الفاعلة من خلال الأفعال الماضية والمضارعة ترتبط بالقلب الذي نراه يتقلب في حركة دائمة دائبة مضادة لإرادة العقل لدى الشاعر.

وصل الصراع مداه فالقلب رغماً عنه يميل إلى صدفه أي صديقه الذي لا يحمل وداً ولا عهداً لصاحب، وقد وصل الصراع في داخله إلى قتال القلب مع صاحبه ووقوفه مع من قتله ونفاه، حتى بات قلبه الذي هو قطعة منه عدواً له، ويتضجر من قلبه وهواه بشدة فيكرر أداة التضجر مرتين "أف" وهذا ينم عن حالة انفعالية شديدة لا يملك فيها الشاعر سوى أن ينفس بالزفير المنبعث من انفجارية الهمزة، والتحدر الطويل في الفاء، بل ويقسم أنه لو تمثل له قلبه فصار ملموساً لما امتنع عن قتله.

كل هذا لأن المحبوبة ذات بعد روحي فحبها "قربان" إلى الله "ونافلة" فهل يعقل أن تكون إنسانة عادية وهو ذاته يقول "كتمت اسمها"؟ يقول:[46]

فإن حـبـك قـربان ونافـلـــةٌ
وحـب غيـرك ذنب غير مغفـور
قالوا: كَتَمتَ اسمها فانْعتْ محاسنَهـا
وذاك خطب جليلٌ غير محقــور
وهل يقوم بوصف الشمس واصفُهـا
والشمس من جوهر عالٍ ومن نـور

فأي فتاة هذه التي يكون حبها قربى ونافلة إلى الله، وحب غيرها ذنب لا يغتفر؟ ثم إن هذه المحبوبة نورانية يكل عنها الوصف وليست الشمس إلا مثلاً لظهورها وإشعاعها ونورها، وهي ظاهرة لكل ذي عين ظهور الشمس فلا تحتاج إلى تعريف، وهذا التشبيه محاولة أسلوبية ذكية من الشاعر للهروب من السؤال، تكتماً وحرصاً على سلامتها، إنها المعتقد الروحي الذي يسعد شاعرنا وهو يقدم دمه هدية في سبيله، يقول:[47]

وتَعتَد ذنباً أن أبوح بحبهــا
ولو قَتَلَتْني لا أعد لها ذَنْبــا
فوالله ما أدري أَسلمكُم لنــا
أَسر وأَحلى أم إذا كُنْتُم حربــا

إن تعتد "تفتعل" بهذه البنية الصرفية دالة على أنها تتكلف في ذلك، وكأن الأصل ألا يعد بوحه بحبها ذنباً، والمشكلة ليست في أن يحبها ولكن في البوح، وهو أبسط أنواع الإعلان وهو نقيض التكتم والمحبوبة هنا مقدرة غائبة في البيت الأول وهذا ينسجم مع موقفها منه، حيث العلاقة بينهما شبه منقطعة فهي غائبة مكاناً. والبيت الأول ينبني على المفارقة بين موقفين ولذلك تتكرر عناصر العلاقة الرئيسية تعتد "افتعالاً" مقابل أعد قناعة لا تكلفاً، "ذنباً" في أول الشطر الأول مقابل "ذنباً" في آخر الشطر الثاني، "هي" في الشطر الأول مقابل "أنا" في الشطر الثاني، مجرد البوح بحبها في الشطر الأول مقابل أقصى وأقسى أنواع الذنوب، قتله، الأول عندها ذنب، الأخير عنده ليس بذنب.

فأي مفارقة هذه وأي نتيجة مخالفة للسبب، وأي جزاء على فعل بنقيضه؟

وتتقدم "ذنباً" وهو المفعول الثاني على الأول "أن أبوح" إشارة إلى مسارعتها بالعقاب والحكم بالتذنيب، في حين يتقدم في الشطر الثاني القيد المخصص "لها" على "ذنباً" حيث يمثل ردة فعل الشاعر على فعلها، فكأن قتله لو كان من غيرها لاختلف رد الفعل، أما وانه صادر منها فهو لا يعد "لها" خاصة ذنباً، فهو يؤخر التذنيب - على عظمه - "لها" خاصة تذللاً ووفاء، مقابل تسرعها في تذنيبه... أما في البيت الثاني فيتحول الضمير من هي الغائبة إلى "كم" المخاطبين، ويظهر "أنا" المفرد "ما أدري" إضافة إلى ظهور "نا" المتكلمين، إن

الموقف المتناقض بينه وبين محبوبته سيؤدي بلا شك إلى الحيرة التي تستدعي القسم بلفظ الجلالة وهو أعلى درجات التوكيد لينفي الدراية، وهي العلم بحقائق الأمور ووقائعها، فهو ينفيها عن نفسه التي تصبح جماعة "نا" في"لنا" التي تتقدم على التفضيل "أمر" "أحلى"؛ لأن موقفها هذا يبدو أنه خاص به، والخيار الآخر حربهم له مقابل سلمهم له، والمفاضلة بين هذين النقيضين هي مبعث الحيرة، وهو موقف ينبني على المفارقة في البيت السابق ونتيجة له.

ثم ما هذه المحبوبة الدموية التي ترى سفك دم حبيبها ضرباً من التعبد؟ إلا إذا كانت الدعوة التي يذهب كل من يستشهد فيها في سبيل الله، يؤدي عبادة وأي عبادة! يقول:[48]

إن كان سفْك دمي بغير جنايـة
يا فوز منْك عبادةً فتعبـــدي

ينبني البيت على الشرط بـ "إن" التي تفيد احتمالية فعل الشرط، وهو "سفك دمي" ليس مطلقاً ولكنه مقيد بـ "بغير جناية" والنداء لفوز هنا بـ "يا" البعيد لربما لبعدها منه مكاناً ومكانة، وإن كان خطابه لها بالكاف، وهي ببقائها قريبة منه روحاً، وكذلك يتقدم الضمير المخصص "منك" ثانية على الفعل "عبادة"، لأنها وحدها لديه من يسمح لها بذلك، فيأتي جواب الشرط "فتعبدي" بسفك دمي إباحة واسترحاماً وتحذيراً لها من عاقبة فعلها عند الله لا عنده.

وهذه الفوز تأبى إلا أن تقتل روحه، وتبقي على جسده، فلا تعيد إليه روحه، ولا تقتل جسده فيرتاح، تتركه هكذا معلقاً بين عالمين شطره ميت والآخر حي، إبقاء على العذاب ينبع من هذا التمزق بين النقيضين، الموت والحياة، مغترباً في كلا العالمين، جانبه الميت غريب وجانبه الحي غريب، فالانقسام بات في داخله فأصبح بعضه غريباً عن بعض، يقول:[49]

يا رب ذي حسد يا فوز يظْهـره
لو كان يعلَم حظي منْك ما حسدا
لا تتركي من فؤادي خالياً جسدي
ردي الفؤاد وإلا فاقتلي الجسـدا

وتكثر الألف الممدودة في النص لتتيح للشاعر التأوه بالكلمات والتنفيس من خلالها، "يا" النداء التي تكررت مرتين و"لا" و"ما" و"حسدا" و"إلا" و"الجسدا"، وكذلك كثرت الكسرة الطويلة، ثلاث منها هي ياء المتكلم "حظي، فؤادي، جسدي" وثلاث أخرى هي للمخاطبة الفاعلة "تتركي، ردي، فاقتلي" التي توقع أفعالها على المتكلم، والأفعال المنسوبة إليها كلها مستقبلية أولها نهي عن ترك جسده خالياً من روحه، والآخران أمر بأن ترد "الفؤاد"، فإن أبت فعليها أن تأخذ الجسد فوق القلب والأمر والنهي هنا للرجاء الذي وصل حد التوسل، إنها حالة الانفصال، غربة الفؤاد عن الجسد، والجسد عن الفؤاد، والشاعر يستعمل لغة العذريين للحديث عن علاقته بجماعته والتعبير عن غربته بينهم وكذلك غربته عن نفسه.

وعندما لا تستمع إلى شكواه تصبح ظلوماً يسميها بهذه الصفة المبالغ فيها "فعول" لتكون أكثر التصاقاً بها؛ إذ هذا شأنها معه دائماً، بل لأنها كذلك في الواقع، فهي لم تعد مصدر "فوز" كما سماها أول مرة متفائلاً بأن تقوده إلى الفوز، لأنها كلفته قلبه، وأي خسارة أكبر من أن يخسر المرء قلبه موطن المشاعر والعواطف والروح، ولأنها قتلته ظلماً استحقت لقب "ظلوم" يقول:[50]

وصالٌ كان فانقطعـــــا
فصحت لبينه جزعـــــا
ووجد يا ظلوم بكـــــم
أصاب القلب فانصدعـــا
تَقَسمني الهوى قطَعـــاً
فلم أر مثل ما صنعـــــا
وأَبدع لي بهجركـــــم
بلا يا صاغها بدعـــــا

إن هذه القصيدة تتحدث عن حالة انقطاع بين الشاعر وفوز، وقد جاءت الموسيقى العروضية مناسبة لهذه الحال حيث البحر منقطع؛ إذ هو مجزوء الوافر، لتحمل معنى التتابع والتوتر والتسارع الذي حكم نفسية الشاعر ويظهر هذا التناغم بين انقطاع الوصال استجابة وطواعية لسبب مجهول. و"قطعاً" جمع تفتيت وتقليل وتشتت، فانقطاع الوصل أعقبه أن تقسم الهوى شاعرنا قطعاً.

كما تتابع الأفعال الماضية في الأبيات فلا تجد فعلاً واحداً مخالفاً، "انقطع، صحت، أصاب، انصدع، تقسمني، لم أر، صنع، أبدع، صاغها" وهذا الاستعمال يشير أيضاً إلى قطعية انقطاع الوصل ووقوعه فعلاً لا توجساً وتوقعاً، وهي الآن

"فوز" جماعة "بكم، بهجركم" لأنها جماعة فعلاً، وربما لأنها لم تعد حبيبة مماثلة له ومكافئة، وإنما غريبة بعيدة تخاطب بخطاب رسمي لا خاص ودي.

فلم تتوقف هذه الظلوم عند حد التعذيب، بل تفننت في صياغة البلايا له، وكأن البلايا باتت حلياً تصاغ بفن رفيع ليلبسها، وهذه الصورة تنبني على المفارقة الضدية، فالصياغة والإبداع يمهدان لمعنى الثراء والجمال، لكن النتيجة تأتي تماماً عكس ما يتوقعه الشاعر والسامع ؛ ليكون الألم أوقع في النفس وعندها تجتمع عليه بليتان كبريان: الهجر، والغربة ؛ فيتاف. فلا يعود يطلب منها اللقاء والعفو، بل يصبح غاية ما يرجوه منها أن تخفف من وطأة العذاب، فإن كانت قد حكمت بالهجر على صعوبته، فلا داعي لأن تجعله غريباً أجنبياً عنها؛ لأن حبه وولاءه لها ما زالا متقدين على الرغم من كل هذا العذاب. يقول:[51]

لا تجمعي هجراً علي وغربــةً
فالهجر في تلف الغريب سريــع
من ذا، فديتُك، يستطيع لحبــه
كتْماً إذا اشتملت عليه ضلــوع

ويبدو أن سبب هذا الانقلاب كما يذكر الشاعر صراحةً أنه لم يستطع "لحبه كتماً"، وحين تعجز حيلته حتى في تخفيف العذاب، يرثي روحه القتيل، والذي يزيد ألمه أنه يموت في نظر الناس على أنه قتيل كعاب، في حين انه كان يطمح إلى أن يموت ميتة شريفة تليق بفارس وهي أن يستشهد في حرب، ويجمعها على "حروب" جمع كثرة، ثم يقتل فيها، ويستسقي لقبره بعد أن كان يستسقي لقلبه الحي، أما وقد مات قلبه فقد تعالى صوت النواح والندب في داخله وأصبحت أمنيته الأخيرة:

رُشوا على قبري من الماء واندبـوا
قتيلَ كعاب لا قتيلَ حـــــروب[52]

وهكذا يخرج من غربة ليلج في غربة أخرى لا يعرف من مجاهلها إلا اليسير.

محبوبة الرضي وموطنها

فوز محبوبة ابن الأحنف كانت تتنقل بين العراق والحجاز كما يتضح من شعره فيما يصف، واغترابه كان مقروناً بغيابها وعدم السماح له بزيارتها بغض النظر عن المكان، لكن كان حين يريد صبغها بصبغة الروح يقرنها بيثرب والحجاز، وهو ليس كثيراً جداً كما في شعر الشريف الرضي، لأن ابن الأحنف ينتمي إلى الشيعة بوصفها فرقة ومذهباً يتنقل، وله في كل مصر مقر ومؤيدون، وإن كان المنبع الحجاز، لكن الشريف الرضي كان ينتمي إلى المكان انطلاقاً من كونه سليل أولئك الذين سالت دماؤهم في أرض العراق وتفجرت مآسيهم في حين كانوا قبلا في الحجاز آمنين، مما جعل صوت الاغتراب المكاني يظهر بجلاء في شعره، والغربة إحساس بفقد الذات وعدم التواؤم مع الظروف والحياة، وحيث لا يمكن للأحداث أن تجري إلا في مكان فقد بات المكان يشكل عامل استحثاث للذاكرة، ونابشاً في الأحداث التي يمثل ذلك المكان ميداناً لها فحين تكون محببة عطرة، يصبح المكان محبباً، وحين يكون غير ذلك يمسي ممقوتاً سوداوياً، والحدث لا بد له من زمان يدور فيه كما المكان، ومن هنا جاء الدهر والزمان معبراً أو مفتقاً للأحداث الكامنة في الذاكرة والارتداد إليه، ولأن الأحداث كثيرة متصلة والمكان واحد، فمجرد ذكر المكان تتفجر كلها من جديد، تتحرك وتصوت في الميدان، وعندها تأخذ سلسلة الأحداث بالتتابع يأخذ بعضها برقاب بعض، وتبعث الشخصيات المستبطنة في الذهن، فيحيا المكان وتحيا الأفعال ليعيش المرء فيها من جديد فتكون مصدر أنسه أو تعسه.

وتلحظ سمة أسلوبية تؤكد العلاقة بين المكان والزمان والحدث عند الرضي، إنه كثيراً ما يكني عن الأحداث السرية التي يتكلم فيها بأن يكتفي بذكر الزمان مضافاً إلى المكان؛ إذ يصبح هذا الاختزال لعلاقة الزمان بالمكان مفتاحاً لسلسلة من الأحداث التي لا يريد لأحد أن يفهمها سوى جماعته ومن ذلك ما نجده في قصيدته الحجازية التي مطلعها:

يا ظبيةَ البان تسعى في خمائلـــه
ليهنك اليوم أن القلب مرعـــاك

فيقول:

حكتْ لحاظك ما في الريم من ملَــح
يوم اللقاء فكان الفضلُ للحاكــي

كأن طَرفَك يوم الجزع يخبرنـــا
بما طوى عنك من أسماء قتـلاك

ثم يقول:

سقى منى وليالي الخَيف ما شَربـتْ
من الغمام وحياها وحيـــاك

ثم يقول:

لو كانت اللمةُ السوداء من عـُـددي
يوم الغميم لما أَفْلَت أشــراكي

تكرر إضافة زمان إلى مكان مثل:يوم اللقاء، يوم الجزع، ليالي الخيف، يوم الغميم، ولا أحسبها إلا وسيلة رمزية متكتمة يتبعها الشاعر في محاولته لاستحضار أحداث لا يريد لأحد غير جماعته أن يفهموها. فهي رسالة لغوية خاصة لجماعة خاصة، كما نفعل أحياناً في لغتنا المعاصرة حين نرغب أن نذكر جماعة خاصة بأحداث خطيرة أو طريفة دون أن نخبر الحاضرين بها، كأن نقول مثلاً: أتذكر يوم تيماء؟ فيضحك المخاطب أو يبكي أو يكفهر فلا يحيل جواباً أو يندهش، ولا يبدي الآخرون ردة فعل، فهم لا يفهمون المعنى، ولا يصلون إلى المغزى لأنهم خالية أذهانهم من أهم ما في المسألة وهي الأحداث التي جرت في الزمان والمكان.

إن هذا الاقتران بين الزمان والمكان بهذه الطريقة يشكل عنصر استحثاث لذاكرة الجماعة الخاصة لتذكر ما جرى من أحداث طواها الشاعر في ظرف الزمان الذي يمثل تاريخاً معيناً، وظرف المكان الذي ضم الشخوص والأحداث، إن قراءة هذه القصيدة تشعر بجلاء أن ثمة عناصر محذوفة من النص أورثت الضبابية والحيرة فهي لغة " شيفرة " تلمح ولا تصرح.

أما حركة الشريف فقد بقيت ضمن زمنين مختلفين، حاضر وماض لكل لونه وطعمه، الماضي السعيد كان في الحجاز ممتداً بالجذور الأولى، والظلم والأهوال في العراق، أو لنقل خارج الحجاز حيث الدم والدمع والتشرد، فصورة العراق دائماً دامية ومؤلمة. يقول:[53]

سهم أصاب وراميه بذي سلـــم
من بالعراق لقد أبعدت مرمـاك

ويقول مقابلاً بين العراق والحجاز:[54]

1- أقولُ لركب رائحين لعلكـــم
تحلون من بعدي العقيقَ اليمانيـا
2- خذوا نظرةً مني فلاقوا بها الحمى
ونجداً وكثبان اللـوى والمطاليا
3- ومروا على أبيات حي بدامـــةٍ
فقولوا: لديغٌ يبتغي اليوم راقيـا
4- عدمتُ دوائي بالعراق فربمـــا
وجدتُم بنجد لي طبيباً مداويــا
5- وقولوا لجيران على الخيف من منى
تُراكُم من استبدلتُم بجواريـــا
6- ومن حل ذاك الشعب بعدي وراشَقَتْ
لواحظُه تلك الظباء الجوازيــا
7- ومن ورد الماء الذي كنــت وارداً
ومن قد رعى الروض الذي كنت راعيا
8- فوالهفي! كم لي على الخَيف شَهقـة
تذوب عليها قطعةٌ من فؤاديــا
9- صفا العيشُ من بعدي لحي على النقا
حلَفْتُ لهم لا أَقْرب الماء صافيـا
10- فيا جبلَ الريان إن تَعر منْهـــــم
فإني سأَكْسوك الدموع الجواريـا
11- ويا قرب ما أنكرتُم العهد بيننــا
نسيتُم وما استَودعتُمُ الود ناسيـا
12- أَأَنْكَرتُم تَسليمنا ليلة النقـــــا
وموقفَنا نرمي الجمار لياليـــا
13- عشيةَ جاراني بعينيه شـــــادن
حديث النوى حتى رمى بي المراميا
14- رمى مقْتَلي من بين سجفي عبيطه
فيارامياً لا مسك السوء راميــا
15- فياليتني لم أَعلُ نشزاً إليكُـــم
حراماً ولم أَهبطْ من الأرض واديا
16- ولم أَدر ما جمع وما جمرتا منى
ولَم أَلْقَ في اللاقين حياً يمانيــا
17- ويا ويح قلبي كيف زايدتُ في منى
بذي البان لا يشْرين إلا غَواليــا

18- تَرحلْتُ عنكم لي أمامي نَظْـ ـرةٌ
وعشر وعشر نَحوكُم لي ورائيـا
19- ومن حذَر لا أسألُ الركْب عنْكُـم
وأَعلاقُ وجدي باقياتٌ كما هـ ـيا
20- ومن يسأل الركبان عن كُل غائب
فلا بد أن يلقى بشيراً وناعيـ ـ ـا
21- وما مغْزلٌ أدماء تُزجي بروضة
طلاً قاصراً عن غاية السرب وانيا
22- لها بغَماتٌ خَلْفَه تزعج الحشـى
كجس العذارى يخْتَبرن الملاهيـ ـا
23- يحور إليها بالبغام فَتَنْثَنـ ـ ـ ـي
كما الْتَفَتَ المطلوب يخشى الأعاديا
24- بأَروع من ظَمياء قلباً ومهجـ ـةً
غَداةَ سمعنـا للتَفَرق داعـيـ ـ ـا
25- تُودعنا ما بين شكوى وعبـ ـرة
وقَد أَصبح الركْب العراقي غاديـا
26- فَلَم أَر يوم النَفْر أَكْثَر ضاحكـاً
ولَم أَر يوم النفر أَكْثَر باكيـ ـ ـ ـا

وفي هذه القصيدة التي عدد أبياتها (26) بيتاً، يتنقل الشاعر بين أماكن في الحجاز يتكرر بعضها كمنى، والخيف، والنقا، وهي أكثر أماكن الحجاز دوراناً في شعر الرضي، ويتنقل بينها تنقلاً سريعاً، وتزدحم في مطلع القصيدة خاصة بما يذكرنا بطريقة الجاهليين في الوقوف على الأطلال، لتكون أطلال الرضي قدسية في الحجاز، ومحبوبته بنت ذلك المكان، ليعبر ذلك عن تنقل روح الشاعر وتحننه وتشوقه إلى تلك الأماكن والأحداث المرتبطة بها تاريخاً وحاضراً، ولتبقى ممتدة متناثرة في ثنايا القصيدة؛ إذ المكان هنا هو الغاية والقضية، فيبلغ عدد الأماكن الحجازية فيها (16) مكاناً هي: "العقيق، اليماني، الحمى، كثبان اللوى، المطالي، دامة، الخيف، منى، الخيف، النقا، جبل الريان، النقا، موقفنا نرمي الجمار، نشزاً حراماً، منى، منى" أي ما نسبته إلى عدد الأبيات 62% تقريباً، وهي نسبة عالية جداً.

ويتكرر العراق مرتين ليرتبط في المرتين بالاغتراب والألم، ففي البيت الرابع مرتبط بالعلة التي لم يجد لها دواء فيه، ويلتمس الدواء في نجد والحجاز، وفي البيت الخامس والعشرين مرتبط بالفراق بينه وبين محبوبته الحجازية.

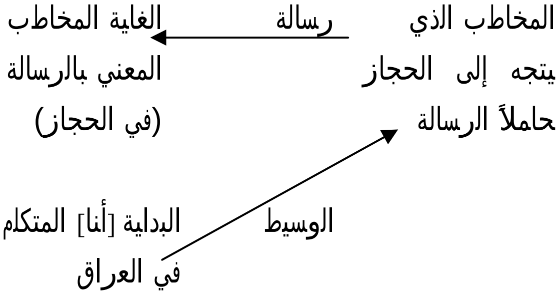
أما حركة الضمائر في القصيدة فتتوزع كالتالي:

ضمير المتكلم المفرد 29 مرة، أي ما نسبته إلى أبيات القصيدة 112%.

ضمائر جماعة المخاطبين 17 مرة، أي ما نسبته إلى أبيات القصيدة 65%.

ولعل نيافة نسبة ضمائر المتكلم على ضمائر المخاطب؛ لأن العبء الأكبر في هذه العلاقة يقع على كاهله وهو يتحمل وزرها.

*يلحظ اختفاء ضمير الخطاب تماماً من البيت السادس إلى التاسع، حيث غاب ضمير المتكلم، وجاء ذلك بعد أن أكثر الشاعر في الأبيات التي سبقتها من استعمال أفعال الأمر الكثيرة لمن يحملون الرسالة، وهم الواسطة بينه وبين المخاطب المعني بالرسالة: "أقول لركب الرائحين، خذوا نظرة، لاقوا، ومروا، فقولوا، وقولوا، ففي البدء يوجههم إلى ما ينقلون عنه، وما يبلغون، لكن بعد ذلك ينساهم، لتنطلق الذات متحدثة عن صاحبها، فيختفي المخاطب الواسطة، والمخاطب المعني بالخطاب، متخلصة من قيود الآخرين، حيث أطراف الخطاب هي:



من البيت 11 – 15 عودة الخطاب للجماعة التي لا يستطيع الشاعر أن ينسلخ عنها تماماً، فهي والمكان في القصيدة همه الأكبر، وقضيته الأولى، وهما بلا شك جزء من نفسه المكبلة، في البيتين 11، 12 يظهر ضمير "نحن" الذي يعيد اللحمة بين "أنا" المتكلم و"أنتم" المعنيين بالخطاب، حيث تتكرر الضمائر الدالة على ذلك 4 مرات.

وكذلك يظهر هذا الضمير في البيتين ما قبل الأخير (24، 25).

فالمجموع 6 مرات من 26 بيتاً أي ما نسبته 23% من عدد الأبيات، وهي نسبة قليلة نسبياً مقابل الضمائر الأخرى، ذلك أن " نحن " المتضمنة الوحدة والتماسك والتكامل بين "أنا" الشاعر المعنية و"أنتم" المخاطبين المعنيين، تشير إلى قصر

المدة التي كانا فيها على وئام واجتماع مقابل حالة الانفصال التي تعكسها ضمائر المفرد المتكلم مقابل المخاطبين التي استدعت وسيطاً حتى للخطاب، وأن يكون طابع الخطاب رسمياً حيث يستعمله جمعاً تعظيماً واحتراماً، وقد يشير إلى بعد في العلاقة، وترجح هذه الدلالة ألفاظ الأبيات نفسها التي تشير إلى الانفصال في أقصى صوره النكران لأفعال مقدسة فعلوها والشاعر معاً، حيث يطالعنا البيت الحادي عشر بالحديث عن نكران العهد الذي يفهم أنه كان "بيننا":

ويا قرب ما أنكرتم العهد بيننـا
نسيتم وما استودعتم الود ناسيا
أأنكرتم تسليمنا ليلة النقــا
وموقفنا نرمي الجمار لياليــا

فالنكران تتكرر مرتين في البيتين، الأول: نكران للعهد بيننا، والثاني: نكران الأحداث القدسية والتي يتضمن التسليم فيها معنى العصر أيضاً، وهو مرتبط ببيعة ما، كما تتكرر مادة "النسيان" مرتين، وهو نسيان للود، ويربط بين النكران في الأخير، وبين حدث التسليم وزمان مضاف إلى مكان "ليلة النقا"، وهي ليلة خاصة يبدو أنه قد تمت فيها أمور لها صلة بالخلافة يسرها الشاعر، وهذه عادة الرضي حين يريد أن يذكر جماعته أو يتذكر مثل تلك الأحداث الجليلة يعمد إلى الإشارة الزمانية المكانية ليشكلا حافزاً، بل اثنين في ذهن المعنيين لاسترجاع الأحداث والأفعال التي دارت فيهما، دون تفصيل، فهي رسالة خاصة بلغة خاصة موجهة إلى جماعة خاصة.

وأما رمي الجمار فلم يكن في ليلة واحدة بعينها، وإنما كان متعدداً في ليالٍ، لا واحدة، واختيار الزمان ليلاً مع أن رمي الجمار يكون نهاراً، هو انزياح إشاري يحول رمي الجمار من معناه المألوف، إلى رمز خاص، ربما يكون له ارتباط بالتخطيط لرمي "شياطين" خاصة، وهي العدو الأزلي للشاعر وجماعته، ورمي الجمار فعل له علاقة بالتطهر والتطهير، وقدسية الهدف والتوحد فيه وبه، والليل يشير إلى مؤتمر أو اجتماع أدى إلى اتفاق جرى خفية تقية من الوشاة.

وتتشكل في البيتين 13، 14 صورة طرفاها "أنا" الشاعر و"هو" الشادن حيث "أنا" 3 مرات مقابل "هو" 6 مرات أي 3: 6.

وكذلك تتشكل في الأبيات 21 – 25 صورة طرفاها "هو" الطل مقابل "هي" مغزل.

حيث هو تتكرر مرتين مقابل هي (4 مرات) أي 2: 4

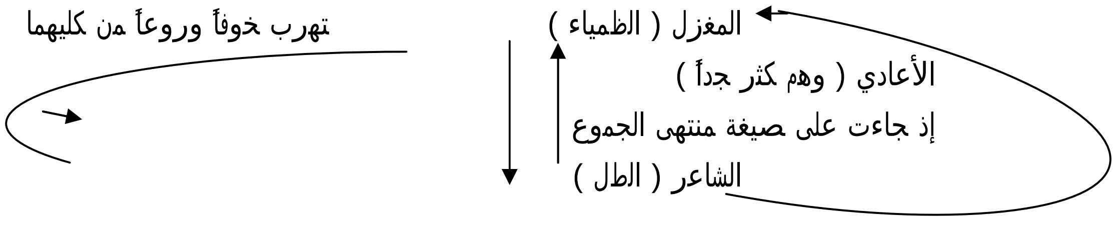
وفي كلتا الصورتين تطابق عجيب بين نسبة طرفي الخطاب حيث دائماً "هو" الشادن، ومعادله في الصورة الثانية "مغزل"، و"أنا" الشاعر.

والدلالة المستوحاة من هذا التوزيع تشير إلى أن الطرف الآخر أكثر فعلاً، فهو الفاعل المتحكم في هذه العلاقة، وهو الذي يملك أن يصلها أو يفصلها، وموقف الشادن هو ذاته موقف المغزل التي تتعب من يعشقها ويلهث وراءها ولا يطالها، مع أنه الأقرب لها، ومع ذلك فهي بعيدة مكاناً، وإن كانت في نهاية الصورة تظهر محبة مودعة باكية "ما بين شكوى وعبرة"، إنها الهدف الثمين، والصيد السمين، حيث تشير "قاصراً" إلى ذلك الهدف الذي يقترب ليبتعد، ويحب لكنه يجفو، والشاعر هو "الطل" العاجز أمام الظبية التي وصفها بالمغزل وهي أدماء أي بيضاء مغبرة للتورية والتخفي حيث اللون مقصود لتبدو جزءاً من بيئة الصحراء، على أنها في أصلها بيضاء، وهي ذات زوج وهو ما تدل عليه لفظة مغزل، وزوجها "الطل" الذي تماطله وتتهرب منه، إذ ثمة من يحول بينهما وتخشاه، فالفاعل هو الذي سمعناه يدعو "للتفرق" واختار الرضي هذه العلاقة ليدل على التكامل، فالمغزل الرمز هي التي تكمله ويكملها، وتجدر به وهو أحق بها، لكن ثمة حائل أوجب على الشاعر أن يدعها "ويودعها" وهو الترك مع تمني الرعاية للمتروك، ويتجه إلى العراق تاركاً الحجاز.

وجاءت الخاتمة متوازنة إلى حد بعيد موسيقى وتركيباً وصرفاً، حيث الشطر الثاني نفسه الأول خلا كلمة واحدة قلبته إلى الضد:

فلم أر يوم النفر أكثر ضاحكاً
ولم أر يوم النفر أكثر باكيـا

فالشطران فيهما مساواة، غير أن الشطر الأول يشير إلى فرح أو شماتة، وفي الثاني يشير إلى حزن ومكابدة، وكأنه ذاك اليوم، يوم الفراق كان الناس فيه صنفين، وبالمقدار نفسه، وكأنهما في كفتي ميزان، بحيث لم يرجح الضاحكون عن الباكين ولا العكس. ولا شك في أن الشاعر وجماعته هم "الباكون" حيث يقول: "تودعنا ما بين شكوى وعبرة " ولا شك في أن الأعادي الذين كانت تهرب المغزل من طلبها خوفاً منهم، فهم الذين كانوا أكثر "ضاحكاً"، إن العلاقة في هذه الصورة فيها ثلاثة أطراف:



وتتعاضد موسيقى هذه القصيدة بحراً، حيث الطويل بتفعيلات شبه وافية، مع القافية " يا " التي تعطي مداً صوتياً موسيقياً مساعداً على رسم حال الانقطاع المأساوي، ونلحظ أن استعمال هذا البحر مع هذه القافية في الشعر العربي، غالباً ما يعزف الشاعر عليه عندما يمس الألم الحاد والمعذب الذات، وحين تكون حالة انفصال يائس عن الحياة أو الرغبة في الحياة، معنى أو حقاً.

من ذلك على سبيل التمثيل مرثية مالك بن الريب لنفسه التي مطلعها:[55]

ألا ليتَ شـعـري هـل أبيتَن ليلةً
بوادي القرى أُزجي المطي النواجيا

وكذلك "المؤنسة" لقيس بن الملوح التي تؤذن بالموت والنهاية قتيلاً لليلى، والتي مطلعها:[56]

تذكرتُ ليلى والسنين الخواليـا
وأيام لا نخشى عن اللهو ناهيا

إن قصيدة الشريف هذه أشبه ما تكون بمرثية للذات اليائسة التي أتعبها الصراع، وتحس بقرب النهاية دون تحقيق الهدف الأسمى من الوجود، والطريف أن هذه القصيدة الوحيدة التي صاغها على هذا البحر وهذه القافية في كل ديوانه، فلا تجد لها أختاً، فهي يتيمة، وقد قالها عند توجه الناس إلى الحج في ذي القعدة سنة 400 هـ، علماً بأن وفاته كانت عام 406 هـ.

العراق يمثل الداء الذي لا شفاء له، فالعراق لا يشفي غلته كما لم يشْفِ غلة قومه وإن أملهم بالشفاء، وعلى نقيضه الحجاز الذي يقف الشاعر عند كل مكان له فيه ذكريات يبثه شوقه، فالعراق واقع وماض داءٍ،يريد أن يهرب منه لأنه بحاجة إلى الهروب الى الحجاز والتفيؤ في ظله من هجير الألم، فيرتحل بروحه محلقاً في الحجاز متجاوزاً بذلك زمني المأساة، الحاضر والماضي إلى ما قبل الدم والنزيف؛ ولأنه لا يستطيع أن يذهب في لحظة مولد قصيدته هذه فيراها بأم عينه يحملها الركب، فكأنه لا يستطيع الانتظار حتى يراها بعينه فيجسد النظرة (فعلة اسم مرة) فتصبح شيئاً يحمل، لتسبقه إلى المكان ملتمساً هناك الدواء، وهذا ينسجم مع لهفته وحالته النفسية التي توغلها المرض في العراق فبحث عن الدواء في نجد والحجاز.

وكأنه منفي مضطر إلى الغربة، لذلك ينسب الفعل إليها أو بالأحرى إلى سكانها ولعله يقصد بذلك أنه لو وجد النصرة منهم لما اضطر إلى الاغتراب.

وتلحظ الصورة النقيضة للظمأ حين يذكر أيامه، أو أيام أجداده، فهو امتداد لهم ليكون ريان بالماء وروضه مزهراً، له فيه رزق وحياة، لكن هذا في الماضي ؛ لأن أيامه في تلك الربوع كانت بالماضي "كنت وارداً"، وحين يصل إلى الماء يستيقظ الظمأ الذي عتقته القرون فينادي "والهفتي" فيتذكر الداء من جديد، ويستقصي صورة هذه اللهفة، فهي شهقة ظامئ إلى الخيف، إلى أيام الخيف، إلى أحداثها النقية، وهي شهقة تذوب من حرها قطعة من فؤاده، لأن الخيف متغلغل في فؤاده. فإخراج الشوق إليه الذي ارتبط بالظمأ، والظمأ يعني الحر الشديد والجفاف لا مجرد العطش، هذه السعرات الحرارية كفيلة بأن تذيب قطعة من قلبه ؛ لأنها تنتزع من قلبه.

ويتضح رمز الدمع ومدلوله لدى الشيعة في تأكيده لجبل الريان الذي يناديه "بيا" النداء لأنه بعيد مكاناً، لكنه قريب نفساً - على أن يبقي دمعه، بل دموعه (جمع كثرة) جارية، وجاء ذلك مترتباً على إقفاره منهم فكأنما هو عار وهم ثيابه التي تكسوه، لكن دموع الشيعة التي تعني الوفاء والبقاء على العهد ستبقى عامل إيقاظ وإيقاد، وهذا بالتالي سيؤدي إلى النصر

الذي سيؤدي بدوره إلى السقيا الحقيقية، التي تنبت بذور العلوية المدفونة بالتراب وتحتاج إلى السقيا لتنبت من جديد فتكون امتداداً لهم، ويذكر سكان الحجاز بالعهد قائلاً:[57]

ويا قرب ما أنكرتم العهد بينن_ا
نسيتم وما استودعتم الود ناسي_ا
أأنكرتم تسليمنا ليلة النق_ _ _ا
وموقفنا نرمي الجمار لي_الي_ _ا
عشية جاراني بعينيه ش_ _ _ادن
حديث النوى حتى رمى بي المراميا

ويبدو أن هذا العهد كان حقيقياً وقد تم بشكل سري، وما الشادن سوى ذلك الهدف الذي عقد له العهد، وكان هذا الهدف سبب مواجعه وآلامه محاولاً التشبث به على الرغم من أنه يرى مصرعه به إلا أنه مصر عليه:

رمى مقتلي من بين سجفي عبيطه
فيا رامي_اً لا مس_ك السوء راميا

فالشادن ليس بمحبوب عادي، فعلى الرغم من أنه يحمل الموت إلا أنه موت عذب يهواه الشاعر، ولا يرجو له السوء، بل يدعو بألا يمسه السوء. والشادن ضرب من التورية والتقية، وقد كان الشريف في بداية حياته آخذاً بهذا المبدأ إلا أنه دفعه فيما بعد بطلبه، ولعل هذا هو السبب الذي جعله يختاف مع والده مع حبه الشديد له، وذلك حين أعلنها حرباً في وجه الخلفاء[58]. ومما يدل على أن الشادن رمز للتقية في هذه القصيدة قوله بعد ذلك:

ومن حذرٍ لا أسأل الركب عنكم
وَأعلاقُ وجدي باقيات كما هيا

فالحذر من الجهر هو الذي يجعله يتكتم في السؤال عن أحوالهم، لكن ذلك لا يعني أنه تغير أو تحول عن عهده، بل ما زال متعشقاً متعطشاً له، فوجوده باق لم يتغير، والأعلاق فيها من معنى التعلق والارتباط ما يؤكد الميثاق وقوة حباله. وباستبطان صورة الظبية في الأبيات التالية:[59]

وما مغزل أدماء تزجي بروض_ _ة
طلاً قاصراً عن غابة السرب واني_ _ا
لها بغمات خلفه تزعج الحش_ _ _ى
كجس العذارى يختبرن الملاهي_ _ا
يحور إليها بالبغام فتنثن_ _ _ _ _ي
كما التفت المطلوب يخشى الأعادي_ا
بأروع من ظمياء قلباً ومهج_ _ _ _ة
غداة سمعنا للتفرق داعي_ _ _ _ _ا
تودعن_ا ما بين شك_وى وعب_ _رة
وقد أصبح الركب العراقي غادي_ _ _ا
فلم أر يوم النفر أكثر ضاحك_ _ _ _اً
ولم أر يوم النفر أكثر باكي_ _ _ _ _ا

تتضح أمور تؤكد ما ذهبنا إليه، فالمغزل هي الهدف الذي تعاهد القوم عليه خفية ووصفها بأنها "أدماء" أي بيضاء تعلوها غبرة، والمغزل غزالة لها زوج، أي لها راع هو أولى بها وبينهما عهد وعقد، لكنها تعذب طلها الذي أصبح وانياً من الركض وراءها. فثمة من سبقه من السرب واختار الشاعر "غابة السرب" للدلالة على كثرة طلائها، والغابة توحي بالضبابية والظلمة.

وما الطلي إلا الشاعر، وكون هذا المغزل بيضاء يجعلها أكثر وضوحاً، لكنها مغبرة فثمة طبقة تقيها من الوضوح الذي هو أصلها خشية أن يكثر قناصها، فيلفت لونها الانتباه. ولعلها الخلافة التي يرى الشاعر أنها قريبة منه، لكنها مغطاة بشيء من الشك، وربما هي أحقية آل البيت بالخلافة التي هي واضحة، لكن ثمة أناساً يحاولون إخفاء هذه الحقيقة غير أنه مجرد أن ينفض عنها الغبار تعود إلى أصلها، الوضوح.

وصورة "التفاتها خشية الأعادي" تتناسب مع لونها المغبر، مع التقية، هذه الظمياء ليست بأروع من الظمياء التي ترعى بقلبه، بل هي نفسها التي في قلبه، لكنه ألمح إلى الرمز ثم أوضحه بقوله "ليست بأروع" لأنه يقارن بين صورتين فالثانية ليست كالأولى بظاهرها لكنها في عالمه الداخلي واحدة، والتي في قلبه هي الرمزية، وتلك المرموز إليها أحسن عنده مما لو كانت الأولى بواقعها، فلأنه أراد الرمز قال "ليست بأروع"، فالصورتان من حيث الألم والأصل والحذر والترقب والصبر متشابهتان، ولعل هذه اللغة الرامزة والتي تكون بطلتها دائماً الظبية، والشاعر بالمقابل، كانت مقصودة، وهي لغة خاصة بجماعة بعينها تفهمها وتحللها إذا سمعتها.

وهذه المغزل التي كانت تمرح حدث ما جعلها خائفة فزعة، وهي ليست "بأروع" من مناه الذي في قلبه وسلب منه،

وحيل بينه وبينه. ودائماً هذا السالب مجهول، يتعمد الشاعر أن يجهله ويخفيه فدائماً ثمة فاعل غائب من النص.

فالخلافة حق له كما المغزل حق لطلها. ونلحظ أنه ترك النهاية مفتوحة فالمغزل خائفة، وطلها أعجزه الوصول إليها، ولم يجعل الصياد يقنصها، ولم يتركها تعود إلى طلها ؛ لأنه إلى لحظة مولد قصيدته لم يصل إلى هدفه، ولم يحل بينه وبينها (الخلافة) إلى الأبد، فما زال يعيش حالة المد والجزر في الأمل، والأمور غير واضحة سلباً وايجاباً، فليست جازمة قاطعة،وإن كان يغلب عليه نفس الإحساس بالنهاية. وثمة من حال بين الهدف والشاعر، فتفرقا و" هي تبكي "، لأنها تحرص عليه، فصوت نحيبها دعاه لإنقاذها، واتضح الفراق من خلال ارتحال " الركب إلى العراق " الذي حال بينهما، فهو نحس وشؤم ومنفى. فكان هذا الفراق باعث ردي فعل مختلفين، بل متناقضين، فرح شديد غامر (أكثر ضاحكاً) وهذا الرد انعكس من الفريق المنتصر الذي تحققت مشيئته بالتفريق، فهم أعداء العلوية الذين ظفروا بالخلافة، أما رد فعل الجماعة الأخرى فهو بكاء نازف "أكثر باكياً"، وهو العلويون الذين وقع عليهم الجور فكانوا الضحية.

وتلحظ القيمة الأسلوبية في كون تمييز "أكثر" جاء على صيغة اسم الفاعل "ضاحكاً" مقابل "باكياً" مع أنه كان يمكن أن يكون مصدراً "ضحكاً"، "بكاء" لكن تحديد المواقف والتركيز على كثرة الموصوف بالضحك أو البكاء، والتقسيم إلى فريقين متضادين ومتقابلين تماماً: تقسيماً، وموقفاً، وردة فعل، استدعى اسمي الفاعل خاصة دون المصدر.

الهوامش

(1) عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص205.
(2) السابق، ص203.
(3) السابق، ص205.
(4) السابق، ص202.
(5) هاف، الأسلوب والأسلوبية، ص38-39.
(6) قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ط1، ص9.
(7) السابق، ص14.
(8) الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص34.
(9) السابق، ص34.
(10) أبو منصور، النقد البنيوي الحديث، ص253.
(11) الاتجاه البنيوي، ص35.
(12) أبو منصور، النقد البنيوي الحديث، ص285.
(13) الاتجاه البنيوي الأسلوبي في النقد العربي الحديث، ص35.
(14) هاف، الأسلوب والأسلوبية، ص29.
(15) هاف، ص39.
(16) السابق، الصفحة نفسها.
(17) المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص19.
(18) الاتجاه الأسلوبي، ص47
(19) الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص94، 95.
(20) انظرتفصيل ذلك في:عمايرة، في نحو اللغة وتراكيبها، م1، وعمايرة، في التحليل اللغوي، ط1.
(21) مونيه، ص65.
(22) مونيه، ص88.
(23) السلوم، القيسي، شخصيات كتاب الأغاني، ص282، 283.
(24) ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ج4، ص66. الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، ج3، ص1310.
(25) ابن الأثير، الكامل في التاريخ، جـ5، ط3، ص120.
(26) ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج3، ص25.
(27) وفيات الأعيان، ج4، ص419. وانظر اليتيمة، ج3، ص 131.
(28) صبحي، نظرية الإمامة لدى الشيعة الاثني عشرية، ص97.
(29) الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب (ت403هـ)، التمهيد في الرد على الملحدة المعطلة والرافضة والخوارج والمعتزلة، ضبطه وقدم له: محمود محمد الخضيري، ومحمد عبد الهادي أبو ريدة، القاهرة، دار الفكر العربي، 1947، ص179.
(30) السابق، ص184.
(31) ابن الأحنف، ديوانه، ص110.
(32) لمزيد من التفصيل انظر حسن سعد الدين ليلى، العباس بن الأحنف، ص43-65.
(33) شخصيات كتاب الأغاني، ص282، 283.
(34) ديوان ابن الأحنف، ص193.
(35) ديوان العباس بن الأحنف، مقدمته، كرم البستاني، ص9.
(36) الديوان، ص305.
(37) السابق، ص226.
(38) السابق، ص232.
(39) السابق، ص307.
(40) كما يقول وتني انظر: حباص، من أسس علم اللغة، ط1،

ص225.

(41) ديوان العباس بن الأحنف، ص221.

(42) السابق، ص221.

(43) السابق، ص222.

(44) السابق، ص207.

(45) السابق، ص208.

(46) السابق، ص172.

(47) السابق، ص66.

(48) السابق، ص66.

(49) السابق، ص101.

(50) السابق، ص198.

(51) السابق، ص198.

(52) السابق، ص24.

(53) الشريف الرضي، ديوانه، ط1، ج2، ص107.

(54) السابق، ص571.

(55) القرشي، جمهرة خطب العرب، ج2، ص759.

(56) مجنون ليلى، شرح وضبط عمر الطباع، ص129.

(57) السابق.

(58) لمزيد من التفصيل في علاقة الشريف الرضي بوالده وخلافه له، وعلاقتهما بالخلفاء والأمراء، انظر: مقدمة ديوان الرضي، تعليق وشرح: الحلاوي، ط1.

(59) ديوان الشريف، الرضي، ص571.

المصادر والمراجع

ابن الأثير، الكامل في التاريخ، ج5، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1400هـ-،1980م.

ابن الأحنف، العباس، ديوانه، بيروت، دار صادر، د.ط، 1398هـ-1978م.

ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان.تحقيق إحسان عباس، 1970م، ج3، دار الثقافة، بيروت، د.ط.

ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ت: احسان عباس، 1971م، دار صادر، بيروت.

أبو منصور، فؤاد، 1985م، النقد البنيوي الحديث، بيروت، دار الجيل.

الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب (ت403هـ)، التمهيد في الرد على الملحدة المعطلة والرافضة والخوارج والمعتزلة، ضبطه وقدم له: محمود محمد الخضيري، ومحمد عبد الهادي أبو ريدة، القاهرة، دار الفكر العربي.

الثعالبي، أبو منصور، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، ت: محمد محيي الدين عبدالحميد، مكتبة الحسين، القاهرة.

الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ت: محمد الداية وفايز الداية، ط2، 1407هـ/1987م، مكتبة سعد الدين، دمشق.

حباص، محمد يوسف، ط1، 1414هـ/1994م، من أسس علم اللغة، دار الثقافة العربية.

السلوم، داود، ونوري القيسي، 1402هـ/1982م، شخصيات كتاب الأغاني، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، بغداد، د.ط.

الشريف الرضي، ديوانه، إيران، وزارة الإرشاد الإسلامي، ط1، 1406هـ.

الشريف الرضي، ديوانه، بيروت، دار صادر، د.ط.، د.ت.

الشريف الرضي، ديوانه، تعليق وشرح: محمد مصطفى الحلاوي، 1491هـ/1999م، بيروت، دار الأرقم، ط1.

صبحي، أحمد محمود، د.ت، نظرية الإمامة لدى الشيعة الاثني عشرية، تحليل فلسفي للعقيدة، مصر، دار المعارف، د.ط.

عبد المطلب، محمد، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان.

عمايرة، خليل، 1407-1987م، في التحليل اللغوي، الزرقاء، دار المنار.

عمايرة، خليل، 1984م، في نحو اللغة وتراكيبها، جدة، عالم المعرفة، ط1.

غازي، يوسف، 1985م، مدخل إلى الألسنية، دمشق، منشورات العالم العربي الجامعية.

قاسم، عدنان حسين، 1412هـ-1992م، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، عجمان، مؤسسة علوم القرآن، دمشق وبيروت، دارابن كثير، ط1.

القرشي، أبو زيد، جمهرة خطب العرب، تحقيق: محمد علي الهاشمي، السعودية، جامعة الإمام محمد بن سعود، ج2.

ليلى، حسن سعد الدين، 1402هـ-1982م، العباس بن الأحنف، دراسة مقارنة، دمشق، مؤسسة الخافقين، ط1.

مجنون ليلى، شرح وضبط: عمر الطباع، بيروت، دار القلم.

المسدي، عبد السلام، 1986م، الأسلوبية والأسلوب، ليبيا وتونس، الدار العربية للكتاب، د.ط.

موكاروفسكي، يان، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ترجمة ألفت كمال الروبي، مجلة "فصول"، القاهرة، م5، ع1، 1984م.

مونييه، جورج، الأسلوبية، ترجمة د. بسام بركة، 1420هـ/1999م، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1.

هاف، كراهم، 1985م، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، بغداد، د.ط.

ويليك، رينيه، مفاهيم نقدية، ترجمة: محمد عصفور، 1407هـ/1987م، الكويت، عالم المعرفة، ط1.

"Attuqyah" in the Poetry of Al-Shareef Al-Radhy and Al-Abbas Ibn Al-Ahnaf: A Study in Light of the Comparative Poetic Stylistics

Eman "M.A." Al-Kilani*

ABSTRACT

This research studies (Attuqyah) phenomenon in the poetry of Al-Shareef Al-Radhy compared with that of Al-Abbas Ibn Al-Ahnaf in such areas, where both of them start from the same ideology.

The approach is a stylistic one bringing close relationship between aesthetic criticism and linguistics. The starting point of the research is the idea of literary tools used by the poet. It also adopts the approach of poetic stylistics which rejects the notion of “closed text” and the poet's death in exchange for the “survival” of the critic. It shows that both the critic and the poet are newly born. It is an approach which believes in the close relationship between the poet and his surrounding though it starts from within the text not from outside. This approach does not also become satisfied with the structural distribution only; rather it interprets and justifies the linguistic phenomenon, be it sounds, words, structure, dictionary and context, in terms of psychology and aesthetics and in line with the principle of vertical and horizontal distribution at the same time. This is due to the consideration that the task of the stylistics critic is beyond linguistics not linguistics *per se*.

In conclusion, the research is considered an applied one keeping away as much as possible from theorization since the main concentration is on understanding the text by recognizing its inner cohesion. Therefore, the whole text should be within the domain of interpretation and explanation.

Keywords: Stylistics, Poetic Stylistics, "Attuqyah".

---

* Department of Arabic Language, The Hashemite University, Zarqa, Jordan. Received on 5/1/2004 and Accepted for Publication on 15/7/2004.

---

[1] عبد المطلب، محمد، البلاغة والأسلوبية،مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ص205.

[2] السابق،ص203.

[3] السابق، ص 205.

[4] السابق، ص202.

[5] هاف، كراهم،الأسلوب والأسلوبية،ترجمة كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، بغداد،د.ط، 1985م،ص 38 – 39.

[6] قاسم،عدنان حسين، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، عجمان، مؤسسة علوم القرآن، دمشق وبيروت، دار ابن كثير،ط1، 1412هـ، 1992م، ص9."

[7] السابق، ص 14.

[8] الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص34.

[9] السابق، ص34.

[10] أبو منصور، فؤاد، النقد البنيوي الحديث بيروت، دار الجيل، د.ط، 1985م،ص253.

[11] الاتجاه البنيوي، ص35.

[12] أبو منصور،د.فؤاد، النقد البنيوي الحديث،، ص 285.

[13] الاتجاه البنيوي الأسلوبي في النقد العربي الحديث، ص35.

[14] هاف،0 كراهم، الأسلوب والأسلوبية، ص29.

[15] هاف، كراهم،ص 39.

[16] السابق، الصفحة نفسها.

[17] المسدي، د. عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، ليبيا وتونس، الدار العربية للكتاب، د.ط،1986م، ص 19.

[18] الاتجاه الأسلوبي، ص47

[19] الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ت:د.محمد الداية ود.فايز الداية، مكتبة سعد الدين، دمشق، ط2،1407هـ، 1987م، ص95،94.

[20] انظرتفصيل ذلك في كتابيه:عمايرة خليل، في نحو اللغة وتراكيبها، جدة، عالم المعرفة، ط1،1984م، و:عمايرة، خليل، في التحليل اللغوي، الزرقاء، دار المنار، ط1، 1407ـ 1987م.

[21] مونييه، جورج، ص 65.

---

[22] جورج مونييه، ص88.

[23] السلوم، داود، القيسي، نوري، شخصيات كتاب الأغاني، مطبوعات المجمع العلمي العراقـي بغـداد، د0ط،1402هـ ـ - 1982 م ص 283،282.

[24] ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، 0ن:د0 احسان عباس، دار صادر – بيروت، 1971، 66/4.

يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، لأبي منصور الثعالبي.ت: محمد محي الدين عبدالحميد، مكتبة الحسين – القاهرة، 1310/3.

[25] ابن الأثير، الكامل في التاريخ، جـ5، دار الكتاب العربي – بيروت، ط3، 1400 هـ، 1980 م ص 120.

[26] ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان. تحقيق إحسان عباس، جـ3 دار الثقافة بيروت د0ط، 1970م ص25.

[27] وفيات الأعيان 419/4 0 وانظر اليتيمة 131/3.

[28] صبحي، أحمد محمود، نظرية الإمامة لدى الشيعة الاثني عشرية، تحليل فلسفي للعقيدة، مـصر، دار المعـارف، د.ط، د.ت، ص97.

[29] الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب (ت403هـ)، التمهيد في الرد على الملحدة المعطلة والرافضة والخوارج والمعتزلـة، ضبطه وقدم له: محمود محمد الخضيري، ومحمد عبد الهادي أبو ريدة، القاهرة، دار الفكر العربي، 1947، ص 179.

[30] السابق، ص 184.

[31] ابن أحنف، العباس. ديوانه،بيروت، دار صادر، د.ط،1398هـ -1978م.

ص 110.

[32] لمزيد من التفصيل أنظر حسن سعد الدين ليلى، العباس بن الأحنف، دراسة مقارنة – دمـشق – مؤسـسة الخـافقين ط1، 1402 هـ - 1982 م، ص 65043 .

[33] شخصيات كتاب الأغاني، ص282، 283.

[34] ديوان ابن الأحنف، ص 193.

[35] ديوان العباس بن الأحنف، مقدمته، كرم البستاني، ص9.

[36] الديوان، ص305.

[37] السابق، ص226.

[38] السابق، ص 232.

[39] السابق ص 307.

[40] كما يقول وتني انظر:حباص، محمد يوسف، من أسس علم اللغة، دار الثقافة العربية، ط1، 1414هـ، 1994م، ص225.

2.ديوان العباس بن الأحنف 221.

[42] السابق ص221.

[43] السابق ص 222.

[44] السابق ص 207.

[45] السابق ص 208.

[46] السابق ص 172.

[47] السابق ص 66.

---

[48] السابق ص 66.

[49] السابق ص 101.

[50] السابق ص 198.

[51] السابق ص 198.

[52] السابق ص24.

[53] الرضي، الشريف، ديوانه،،تعليق وشرح:د.محمد مصطفى الحلاوي، بيروت، دار الأرقم، ط1، 1491هـ، 1999م. 107/2.

[54] السابق ص 571.

[55] القرشي، أبو زيد، جمهرة خطب العرب، تحقيق:د. محمد علي الهاشمي،السعودية،جامعة الإمام محمد بن سعود، ج2، 759.

[56] مجنون ليلى، شرح وضبط:عمر الطباع، بيروت، دار القلم، ص129.

[57] السابق.

[58] لمزيد من التفصيل في علاقة الشريف الرضي بوالده وخلافه له، وعلاقتهما بالخلفاء والأمراء، انظر: مقدمة ديوان الرضي، تعليق وشرح:د.محمد مصطفى الحلاوي، بيروت، دار الأرقم، ط1، 1491هـ، 1999م.

[59] ديوان الرضي، ص 571.

أهم المصادر والمراجع

ابن الأثير، الكامل في التاريخ، ج5، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1400هـ،1980م.

ابن الأحنف، العباس، ديوانه، بيروت، دار صادر، د.ط، 1398هـ-1978م.

ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان.تحقيق إحسان عباس، 1970م، ج3، دار الثقافة، بيروت، د.ط.

ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ت: احسان عباس، 1971م، دار صادر، بيروت.

أبو منصور، فؤاد، 1985م، النقد البنيوي الحديث، بيروت، دار الجيل.

الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب (ت403هـ)، التمهيد في الرد على الملحدة المعطلة والرافضة والخوارج والمعتزلة، ضبطه وقدم له: محمود محمد الخضيري، ومحمد عبد الهادي أبو ريدة، القاهرة، دار الفكر العربي.

الثعالبي، أبو منصور، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، ت: محمد محي الدين عبدالحميد، مكتبة الحسين، القاهرة.

الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ت: محمد الداية وفايز الداية، ط2، 1407هـ،1987م، مكتبة سعد الدين، دمشق.

حباص، محمد يوسف، ط1، 1414هـ، 1994م، من أسس علم اللغة، دار الثقافة العربية.

السلوم، داود، ونوري القيسي، 1402هـ-1982م، شخصيات كتاب الأغاني، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، بغداد، د.ط.

الشريف الرضي، ديوانه، إيران، وزارة الإرشاد الإسلامي، ط1، 1406هـ.

الشريف الرضي، ديوانه، بيروت، دار صادر، د.ط، د.ت.

الشريف الرضي، ديوانه، تعليق وشرح: محمد مصطفى الحلاوي، 1491هـ-1999م، بيروت، دار الأرقم، ط1.

صبحي، أحمد محمود، د.ت، نظرية الإمامة لدى الشيعة الاثني عشرية، تحليل فلسفي للعقيدة، مصر، دار المعارف، د.ط.

عبد المطلب، محمد، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان.

عمايرة، خليل، 1407-1987م، في التحليل اللغوي، الزرقاء، دار المنار.

عمايرة، خليل، 1984م، في نحو اللغة وتراكيبها، جدة، عالم المعرفة، ط1.

غازي، يوسف، 1985م، مدخل إلى الألسنية، دمشق، منشورات العالم العربي الجامعية.

قاسم، عدنان حسين، 1412هـ-1992م، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، عجمان، مؤسسة علوم القرآن، دمشق وبيروت، دارابن كثير، ط1.

القرشي، أبو زيد، جمهرة خطب العرب، تحقيق: محمد علي الهاشمي، السعودية، جامعة الإمام محمد بن سعود، ج2.

ليلى، حسن سعد الدين، 1402هـ-1982م، العباس بن الأحنف، دراسة مقارنة، دمشق، مؤسسة الخافقين، ط1.

مجنون ليلى، شرح وضبط: عمر الطباع، بيروت، دار القلم.

المسدي، عبد السلام، 1986م، الأسلوبية والأسلوب، ليبيا وتونس، الدار العربية للكتاب، د.ط.

موكاروفسكي، يان، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ترجمة ألفت كمال الروبي، مجلة "فصول"، القاهرة، م5، ع1984،1م.

مونييه، جورج، الأسلوبية، ترجمة د. بسام بركة، 1420هـ-1999م، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1.

هاف، كراهم، 1985م الأسلوب والأسلوبية، ترجمة كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، بغداد، د.ط.

ويليك، رينيه، مفاهيم نقدية، ترجمة:محمد عصفور، 1407هـ-1987م، الكويت، عالم المعرفة، ط1.